



Onze leçons sur la composition urbaine

PIERRE RIBOULET

Onze leçons
sur la
composition
urbaine

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage, sur quelque support que ce soit, sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris)

© 1998

ISBN 2-85978-293-1

Presses de l'école nationale des
Ponts et chaussées

28, rue des Saints-Pères
75007 Paris

Avec les dissonances construire la plus belle harmonie.

Héraclite

A tous mes anciens élèves.

Je tiens à remercier ici tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail.

- Mes collègues professeurs, parmi eux et chronologiquement : Michel Coquery, Jean-Paul Lacaze, Antoine Haumont, Alain Sallez, Pierre Merlin, pour l'accueil qu'ils m'ont réservé et le milieu intellectuel qu'ils ont créé autour de moi.

- Mes assistants successifs, particulièrement Rémy Butler avec qui j'ai beaucoup discuté au moment de la première rédaction de ce texte, mais aussi Olivier Chaslin, Bernard Petit, Florence Houdy-Crépu pour leur soutien fidèle.

- L'AREA (Association pour la Recherche et l'Etude en matière d'Aménagement urbain et régional) pour sa participation à l'édition de cet ouvrage.

Préface de 1998

Quel front -dira-t-on- de publier en 1998 un essai sur la composition urbaine alors que de toutes parts ne manquent pas de s'élever des voix, qui trouvent une large audience, pour affirmer qu'une telle chose n'existe pas, qu'il n'y a que du chaos, quelquefois des réseaux, au mieux des boulevards -inévitables urbains- et que c'est très bien ainsi, qu'il faut s'accommoder de ces constructions étranges et désordonnées sous peine de ne rien comprendre à cette ville émergente qui n'en finit pas d'émerger. Ce point de vue n'est pas aussi neuf qu'on voudrait nous le faire croire et l'on y reconnaît facilement, remis au goût du jour, la vieille antienne libérale qui submerge le champ de notre discipline comme il en atteint bien d'autres.

J'aggraverai sans doute mon cas en précisant que l'essentiel du texte a été rédigé en 1979 et 1980, en des années si éloignées qu'elles semblent ne plus nous appartenir. Un si court intervalle cependant, comparé à la longue durée de l'histoire des villes ne doit pas nous troubler non plus que certaines modes passagères. La situation d'alors -du moins sur le plan théorique, le seul qui vaille- n'était pas fondamentalement différente de la situation d'aujourd'hui et quand je me suis trouvé devant cette redoutable épreuve d'avoir à parler de composition urbaine à ces jeunes gens brillants alors que je savais d'expérience cette composition impossible dans cette forme de société, je me suis attaché à débarrasser le discours sur la ville, de toute l'idéologie qui l'encombre. Comment, en effet, enseigner une matière qui ne peut se réaliser sans décourager les meilleures énergies, sans démoraliser l'auditoire ?

Ma réponse a été de déplacer légèrement le projecteur et de ne pas décrire des compositions urbaines reconnues et désormais inacces-

sibles mais au contraire de montrer les conditions qui conduisent à cette impossibilité même. Cesser de ne s'intéresser qu'aux effets pour en rechercher les causes, cela me semblait -et me semble encore- l'acte minimal sur lequel fonder une théorie de la forme urbaine. Cette honnêteté première est rendue indispensable dès lors qu'il s'agit d'enseignement -action beaucoup plus grave que la rédaction d'un simple article ou la participation à un quelconque colloque. Ceci m'a conduit à rédiger d'entrée de jeu le texte que l'on va lire -qui a certes été amélioré, complété au cours des années mais qui pour l'essentiel est celui-ci- en m'efforçant d'atteindre la rigueur la plus grande. Si je le publie aujourd'hui, c'est en lui gardant sa structure même et en lui conservant son titre. Titre que j'ai eu l'immodestie de choisir, à l'époque, en référence à Raymond Aron et à ses «Dix-huit leçons sur la société industrielle», ouvrage dont la lecture m'a beaucoup impressionné et enrichi. Onze leçons donc -(c'est le nombre de séances allouées par l'Ecole à chaque cours), sur la composition urbaine et non pas de composition urbaine-, cette différence de préposition résumant à elle seule l'éclairage théorique que je voulais donner.

Chemin faisant et comme il fallait s'y attendre l'analyse des conditions de la composition urbaine a déclenché des réactions en chaîne touchant à toutes sortes d'aspects de l'économie à la culture, de l'histoire à la sociologie que je me suis efforcé d'endiguer de manière à ne pas perdre mon objet même : comprendre les formes et leur autonomie. Je crois pouvoir dire que la question de la composition -assembler des parties dans un tout- et, par conséquent, celle de l'esthétique sont constamment présentes ici, surtout quand, apparemment, on parle d'autre chose. Et c'est peut-être la révélation de cette dépendance réciproque des champs évoqués qui a suscité l'intérêt constant des élèves venant, au fil des ans, de plus en plus nombreux écouter ce cours. Du moins il me plaît de penser cela. La responsabilité d'un acte d'ensei-

gnement est si lourde que sa justification m'a toujours paru être la tentative d'une certaine recherche de vérité : apprendre à douter, voir le plus lucidement possible la situation dans laquelle on se trouve.

Certes, la composition urbaine dans notre monde contemporain est plutôt mise à mal, prise dans des procédures compliquées, mettant en jeu des intérêts puissants sur un fond d'incompétence assez largement répandu. Il n'y a pas lieu de se leurrer. Cela ne doit pas nous interdire d'observer les magnifiques potentialités de l'époque actuelle. Cependant, comme il en va ordinairement dans les périodes de transformation historique, les capacités futures sont entravées par les anciens rapports et si l'incurie des uns, l'avidité des autres nous submergent, nous n'avons pas à les justifier par une pseudo théorie nouvelle mais au contraire à dégager ce qu'elles masquent.

L'issue par l'oeuvre d'art évoquée à la fin de ce livre doit être comprise dans ce sens. Je ne pense pas que ce soit le lieu de décréter la mort de l'art au nom du « tout équivalent » de la « liberté » habilement assimilée dans le discours au libéralisme. Jamais, au contraire, il n'aura paru si nécessaire. Le temps libre social dont la masse impressionnante est déjà à nos portes, présente une opportunité historique jamais vue, jamais imaginée pour le développement de la création artistique. C'est alors que des formes nouvelles pourront éclore, qui ne devront rien au passé, sinon l'obligation de comprendre que pour cela il faut établir un mode -un monde- nouveau. Puisse ce texte y contribuer.

Mars 1998

Préface de 1986

Dans la première rédaction de ce cours, en 1980, j'exposais la nécessité d'une démarche théorique pour traiter des questions de composition urbaine. Trois points étaient proposés :

- *mettre en œuvre une étude généalogique de l'espace montrant que différentes matrices spatiales s'articulent historiquement les unes vis-à-vis des autres.*

- *distinguer le mode de composition de la forme et la forme produite, ceci aussi nettement que possible et par là chercher à comprendre la forme urbaine à partir des conditions qui l'ont vu naître.*

- *accorder toute l'importance nécessaire à l'autonomie des formes, c'est-à-dire à leur caractère et à leurs significations quand elles sont détachées des conditions de leur production.*

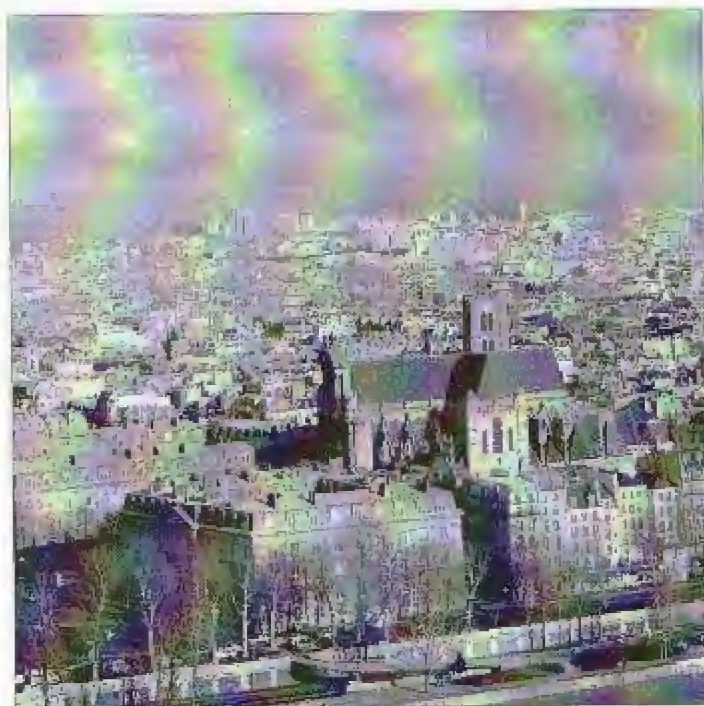
Cette problématique d'ensemble était spécifiée sur des exemples caractéristiques au travers notamment des différents modes de composition recensés.

L'accueil fait à ces idées et l'intérêt qu'elles ont suscité parmi les élèves durant ces six années m'ont conduit à conserver dans la présente version l'essentiel du plan d'ensemble et du contenu. Cette nouvelle rédaction se veut plus concise et plus précise, débarrassée de redites et de développements annexes trop nombreux dans le premier texte. Elle tient compte surtout des débats qui ont eu lieu dans le cours lui-même. Les discussions souvent longues et passionnées qui se sont engagées à ce propos sont pour moi une matière très précieuse ; que tous ceux qui y ont participé soient ici bien sincèrement remerciés.

On en trouvera quelques échos, en particulier pour tout ce qui traite des questions actuelles trop absentes de la première version. On remarquera également que les rapports de composition - l'unité complexe, la partie et le tout - sont pris en compte de façon continue et dès le début du texte alors qu'ils n'apparaissaient que tardivement dans la version précédente. Ceci est un pas vers la résolution de la difficulté théorique majeure de ce travail : comment passer de l'analyse des conditions de composition à l'œuvre composée disposant de toute son autonomie ? Une vaste recherche est toujours nécessaire à ce propos précis.

Le travail de composition est aux prises aujourd'hui avec des divisions sociales, institutionnelles, culturelles qui brisent à chaque instant son unité. Je sais à quel point les élèves s'interrogent sur les conditions de leur travail futur. La forme de la ville, demain, sera pour beaucoup le fruit de ces conditions. C'est la raison majeure, à mes yeux, d'approfondir la réflexion théorique, base essentielle pour fonder ensuite une pratique rigoureuse.

Novembre 1986



VILLE
ET DEVELOPPEMENT
HISTORIQUE

Sans doute est-il nécessaire, avant toute chose, de réfléchir simplement sur ces deux termes de «composition urbaine» qui couvrent une matière qui ne se laisse pas aisément saisir.

Parler de composition urbaine, c'est parler à la fois de la composition et de la ville, c'est-à-dire de deux objets qui ont des statuts théoriques très différents : l'un qui ressortit aux catégories abstraites de l'esthétique - la composition -, l'autre qui est le produit extrêmement concret d'une pratique sociale - la ville.

Cette opposition abstrait-concret ne serait en rien gênante - puisqu'aussi bien la plupart des phénomènes sont passibles de cette transformation en elle-même éclairante - s'il y avait unité de nature entre les deux termes.

Ce n'est pas le cas ici. Par exemple, on peut voir que l'activité de composition est un travail lent, réfléchi, obéissant à certaines règles très strictes alors que la ville se développe selon des lois généralement difficiles à maîtriser, dans un mouvement spontané et désordonné. La composition est le fait d'une personne, le compositeur, qui travaille de manière solitaire. La ville est essentiellement collective, une multitude d'acteurs interviennent dans sa production, qu'ils soient hauts fonctionnaires, entrepreneurs ou propriétaires d'un simple pavillon.

Le compositeur affirme son individualité, sa personnalité dans une œuvre. La foule urbaine est anonyme, aucun individu n'est repérable, ne s'exprime en tant que tel dans l'objet-ville, objet qui est perpétuellement fait et défait.

Les matériaux utilisés par le compositeur sont limités en nombre et en dimension : une portée musicale, un instrument, une toile, une plume, une page blanche. Ils sont dans sa main. Il en est maître, il dirige de bout en bout son procès de création ; aucune intervention extérieure ne s'immisce entre lui et son œuvre.

L'atelier de Cézanne à Aix nous montre les palettes, les brosses, le manteau, la canne du peintre. Celui qui a révolutionné la perception et la représentation de l'espace n'avait besoin d'aucune aide,

d'aucune sorte. Bram Van Velde, lui, qui voulait peindre «l'invisible» n'a, dit-il, jamais jeté un crayon de sa vie. Au seuil de toute grande création, ce dénuement toujours.

Les matériaux constituant la ville sont multiples, hétérogènes de formes et de dimensions les plus diverses : une place, un ensemble de bâtiments, de parcelles, une rue, un arbre, une courbe imprévisible, une différence de niveau, quelques marches. Rien qui puisse être maîtrisé facilement, sur lequel on puisse agir sans la médiation d'agents et de processus multiples. Il est impossible d'éviter l'interposition d'un travail étranger pour agir sur la ville, ne serait-ce que dans le processus matériel. Des engins, des entreprises de construction, des ouvriers vont «faire» ce que «l'artiste-compositeur» a dessiné dans son bureau lointain.

Se fonde ici, par conséquent, une séparation entre le travail intellectuel et le travail manuel dont nous sentirons la force tout au long de nos réflexions.

Ceci encore. La composition aboutit généralement à une œuvre, à un objet fini, délimité, la plupart du temps immuable et qui, comme tel, va traverser les siècles, cet objet très particulier, sans équivalent, qu'est l'objet d'art. La ville, elle, n'est jamais finie, jamais arrêtée, toujours fluctuante au contraire, toujours mouvante, nombreuse et insaisissable. Impossible de la contempler comme l'on ferait d'une statue. Comment imaginer que l'on puisse «composer» un tel objet qui se dérobe sans cesse et se transforme ?

Voilà simplement quelques questions qui se posent quand on parle de composition et de ville, du moins au sens habituel de ces deux termes. Ces ambiguïtés, ces ambivalences vont se retrouver sous diverses formes tout au long de notre parcours, ce qui ne manquera pas d'influer sur notre méthode.

Je pense que nous pouvons dire, au seuil de cette réflexion, que la ville, le processus urbain, la forme urbaine ne peuvent se réduire à un seul objet de caractère artistique. C'est pourquoi les approches uniquement esthétiques sont inopérantes. D'un autre côté, ni la

ville, ni la forme urbaine ne peuvent se réduire à un processus social, du fait même de l'existence d'une **forme** qui dépasse le cadre social de sa production. C'est pourquoi les approches uniquement «sociologiques» sont insuffisantes. La ville est un objet artistique, mais elle n'est pas que cela. La ville est un processus social, mais elle n'est pas que cela.

Ce double caractère va nous faire osciller. Nous serons amenés à puiser certains concepts dans les analyses formelles, d'autres dans les analyses socio-politiques pour tenter de cerner au plus près cette notion de composition urbaine qui nous occupe. Cela nous montrera que la composition ne se réduit pas nécessairement à ce travail solitaire de l'artiste. De même il n'y a pas qu'une forme d'œuvre, figée, close à jamais, que l'on contemple de l'extérieur. Il peut y avoir une «œuvre ouverte» comme l'appelle Umberto Eco, une œuvre dans laquelle on entre, on agit, une œuvre reprise et recommencée, comme la ville, notion qui est peut-être une clé de compréhension de notre monde moderne. Pensons aux grands précurseurs. Joyce, dans *Ulysses* ou *Finnigan's Wake*, fait entrer dans le texte tous les bruits, toutes les langues du monde et l'œuvre perpétuellement «in progress» n'a plus de fin.

Par ailleurs, les forces sociales qui agissent sur la ville ne sont pas nécessairement des forces aveugles. Elles sont aussi capables d'entrer dans certains procès de composition, visant à donner telle forme particulière à l'espace. La dimension culturelle, si faible soit-elle, ne peut être séparée du processus social. Elle peut être grande aussi par l'action des hommes occupant les places de pouvoir. Le prince peut être artiste lui-même ou capable, fort heureusement, de commanditer de grandes œuvres. La Rome de Sixte Quint en témoigne.

L'intellectuel, «prince moderne» selon la belle formule de Gramsci, hélas, ne dispose d'aucun pouvoir réel. Dans nos sociétés contemporaines, pouvoir et compétence ne sont pas dans les mêmes mains. Voici qui nous conduit, heureusement, à écarter toute vision simplificatrice et à prendre en compte toute l'épaisseur et la

complexité du réel. Il nous faut approfondir chacun des termes de la composition et de la ville. Nous devons voir en quoi cet objet particulier qu'est la ville modifie la nature de la composition (par exemple par rapport à la composition musicale ou picturale) et en quoi le principe de composition modifie le processus social de la ville. Voici, en quelque sorte, deux limites latérales.

Eclairons cette notion de ville.

Ville et développement historique

La ville est prise dans le développement historique, elle est née de l'histoire. Produite de l'histoire, on ne peut l'extraire de ce substrat. Il ne me semble pas qu'existe une ville en soi. La ville en soi, l'idée pure de ville, détachée des conditions historiques contingentes pose la question des «modèles de ville», des villes idéales. Ces villes sans histoire ont des fondements quasi littéraires. Elles appartiennent plus aux processus de pensée qu'aux processus réels. Elles n'en sont pas moins intéressantes, aptes qu'elles sont à fixer l'imaginaire, à penser poétiquement la forme construite et l'organisation sociale. La récurrence des utopies urbaines depuis Platon nous montre la nostalgie inconsolable de ce rêve impossible.

Les villes réelles sont puissamment ancrées, elles, dans le temps et le lieu. C'est pourquoi il est difficile de parler de la ville en général. Du fait de son histoire propre, chaque ville - ou chaque groupe de villes proches - ont leur caractère, leurs fonctions ou leurs significations spécifiques, qui ne sont pas obligatoirement généralisables. Chacune a son «territoire» qui n'est pas seulement géographique.

Cela ne veut pas dire que l'on ne puisse dégager certains critères - voire certains «types» comme le fait Max Weber - pouvant définir la ville, à condition de voir qu'ils n'existent jamais en dehors des conditions historiques déterminées, qui d'une façon ou d'une autre les déforment.

Fernand Braudel (1) pour sa part en distingue cinq, après avoir écarté le critère numérique. Le premier est le dialogue ininterrompu avec les campagnes. Villes et campagnes ne se séparent jamais

(1) Fernand Braudel -
*Civilisation matérielle,
économie et capitalisme*

XV^e - XVIII^e siècles -
Armand Colin, éditeur
Paris, 1979.

complètement, même s'il y a bien un commandement économique, politique et religieux des villes sur les campagnes.

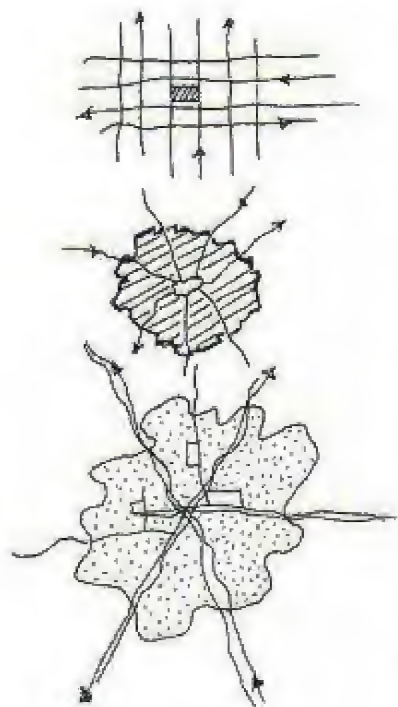
Le second est le ravitaillement en hommes nouveaux. La ville absorbe les hommes alentour qui viennent des régions misérables ou d'autres villes qui se trouvent ainsi vassalisées. Il n'est que d'observer ces mouvements aujourd'hui dans le tiers-monde ou entre les pays d'inégal développement pour apprécier la pertinence de ce critère.

Le troisième est ce que Braudel appelle le «quant-à-soi» des villes. C'est la façon qu'elles ont de marquer et de délimiter leur espace par des remparts, qui répondent à une question de sécurité, mais qui aussi définissent «l'être» de la ville intra-muros, et par des plans, quand les remparts n'ont plus d'utilité. Les plans géométriques réguliers de la Renaissance remplacent le réseau tortueux des rues médiévales. Par ce moyen, les villes expriment leur personnalité.

Le quatrième critère définit la ville comme centre d'un réseau de liaisons. Toute ville se développe dans un site donné, les privilèges de position sont indispensables à sa prospérité. La ville est un marché qui concrétise le mouvement des hommes et des marchandises. On observe aujourd'hui, sur ces même bases, la mise en place de véritables stratégies urbaines.

Enfin la ville, la grande ville du moins, a nécessairement une auréole de villes secondaires qui sont ses relais fonctionnels et économiques. Les faubourgs - et c'est toute la question posée par la banlieue aujourd'hui qui n'a pas de «personnalité propre» - sont des lieux de relégation des populations et des activités socialement dévalorisées.

Braudel dit encore excellemment que les villes sont «accélérateurs du temps entier de l'histoire» grâce, en particulier à leur dynamisme «libre», à leur autonomie, à leur modernité. Quant à leur procès d'évolution, il



peut s'écrire ainsi : **les villes ouvertes**, qui s'ouvrent sur les campagnes, à égalité entre elles, ce sont les villes antiques, grecques et romaines ; **les villes fermées** correspondant aux villes médiévales délimitées par leurs remparts, avec leurs statuts autonomes vis-à-vis de l'Etat et des campagnes proches ; enfin **les villes tenues**, celles de la première modernité, tenues par l'Etat qui a discipliné les villes, par la violence ou non.

Aujourd'hui, les rapports des villes et de l'Etat sont plus complexes encore, ils sont issus de la deuxième modernité, celle de l'industrie et du capitalisme, lui-même en perpétuelle transformation.

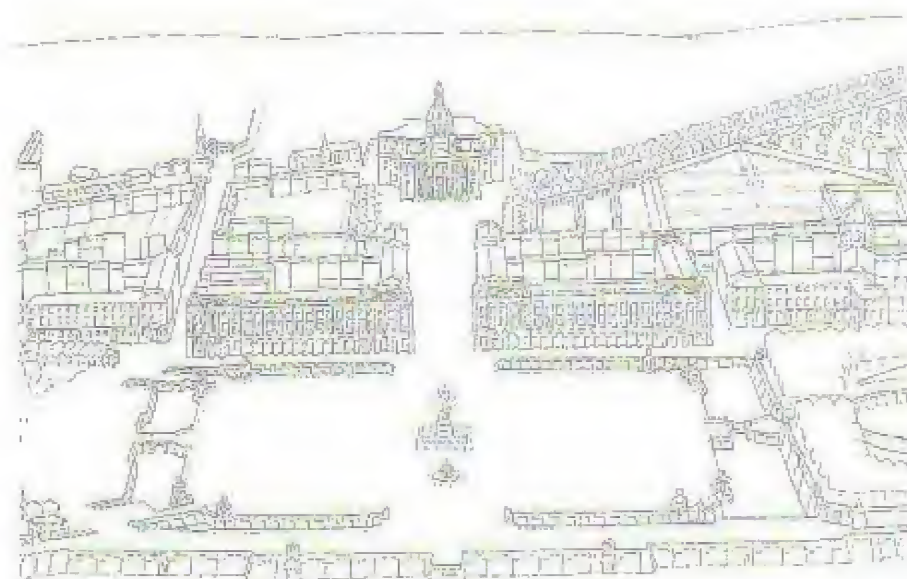
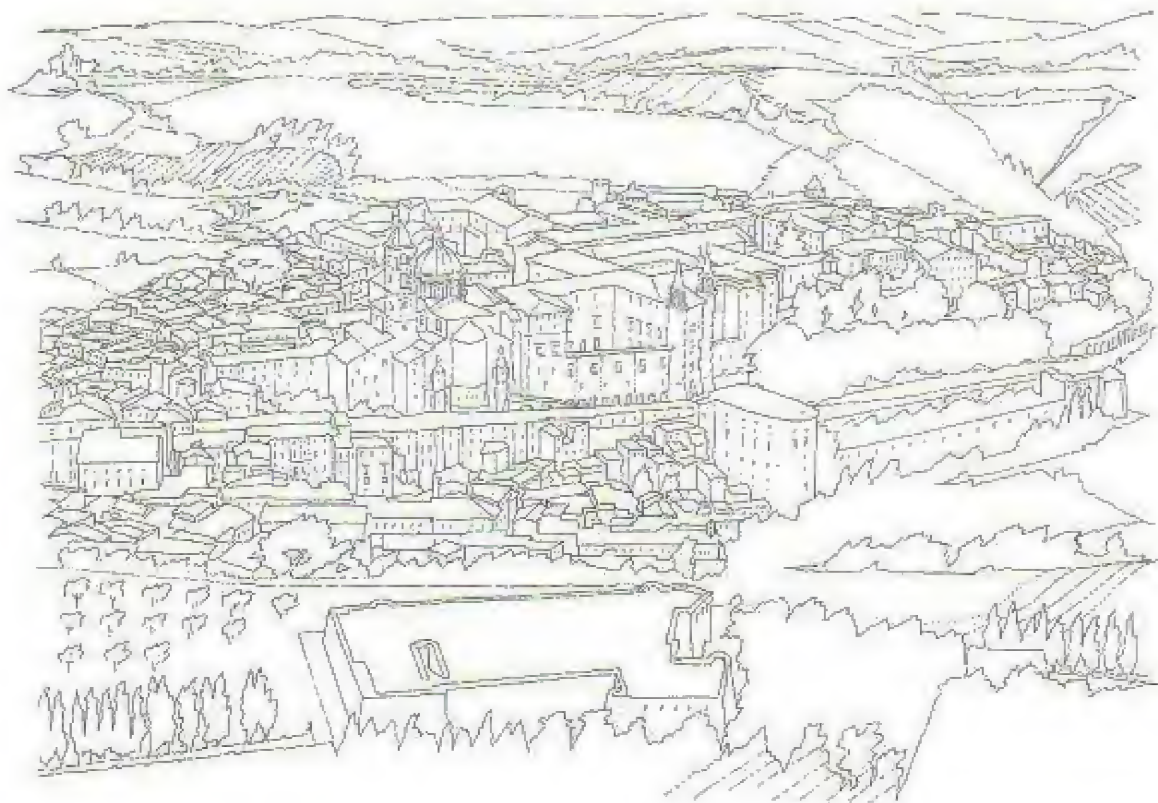
Ces critères de Braudel sont éclairants. On trouve une réflexion analogue, chez Raymond Ledrut à propos du passage de la «ville-Etat», corps souverain régnant sur une réserve de richesse à la «ville dans l'Etat» qui devient un appareil partiel d'une organisation politique qui la dépasse (2).

A ce point, la ville concrète peut nous apparaître comme un **produit social complet** ; elle est à la fois le **contenant** des rapports sociaux, aussi bien économiques qu'idéologiques, et l'**expression spatiale** de ces mêmes rapports. Elle est enveloppe matérielle des choses et des gens et cette enveloppe a une **forme significative**. C'est en ce sens qu'elle est «œuvre», œuvre particulière.

Ces formes durent plus longtemps que l'époque de leur naissance, elles peuvent s'agréger, se juxtaposer. Il en résulte que la ville donne à lire un **procès d'accumulation** portant la trace des rapports sociaux successifs caractérisant son histoire. Ce sont ces sédiments, longuement déposés par les ans, qui constituent les strates des villes actuelles à la façon dont se forment les sols par le temps géologique.

Il convient d'ajouter que l'évolution historique, tout comme l'évolution urbaine, dans un procès et un mouvement incessants exigent sans cesse de nouvelles formes de division du travail social, de nouveaux rapports entre la ville et la campagne, de nouvelles formes d'Etat. Ces transformations constantes sont **cependant localement** différentes suivant les régions du globe. Il s'ensuit que les villes

(2) Raymond Ledrut -
Article «ville» in Encyclopédie
Universelle.



...ou passe
de la «ville-Etat»,
corps souverain
régnant sur sa campagne,
réserve de richesse,
à la ville dans l'Etat
qui devient
un appareil partiel
d'une organisation
politique qui la dépasse.

sont nécessairement différentes et ne peuvent se comparer littéralement, même si elles sont exactement contemporaines. Nous limiterons ici volontairement notre réflexion aux villes occidentales, pour restreindre le champ d'un sujet déjà vaste et non par un souci de mettre en avant une quelconque supériorité européenne. Si le modèle urbain occidental a tendance aujourd'hui à se «mondialiser» et à uniformiser les formes urbaines, c'est que le mode de production dont il est le signe connaît une extension planétaire.

Ville et mode de production. Il peut sembler hardi de vouloir mettre en rapport la forme de la ville et le mode de production de la société correspondante. Je ne pense pas cependant que l'on puisse en faire l'économie, si l'on veut apporter quelque clarté dans notre objet. La ville est principalement déterminée par le ou les modes de production qu'elle abrite, ceci sur le plan général et elle est elle-même le produit d'une **production particulière** établie sur tel ou tel mode. Les deux ne coïncident pas forcément et les effets sur la forme urbaine ne sont pas exactement de même nature. C'est pourquoi il convient de distinguer la ville du mode de production et le mode de production de la ville.

La ville du mode de production. Le mode de production indique, on le sait, la manière dont a été produit tel ou tel bien matériel et les rapports qui se nouent entre les individus à cette occasion. Il se caractérise par l'état de développement des forces productives et par les rapports sociaux mis en œuvre au cours du procès de production.

Marx, auteur quelque peu oublié aujourd'hui mais qu'il faut prendre la peine de lire, a particulièrement mis en lumière ce concept. Il distingue historiquement quatre modes de production principaux. Le mode de production dit «asiatique», celui de la communauté primitive, la terre et les troupeaux étant possédés en commun ; le mode de production antique fondé sur la propriété des esclaves ; le mode de production féodal où la terre est possédée par le seigneur qui extorque le sur-travail du serf soumis à son autorité ; enfin, le mode de production capitaliste caractérisé par un



La ville donne à lire un procès d'accumulation portant la trace des rapports sociaux successifs caractérisant son histoire. Ce sont ces sédiments longtemps déposés par les ans, qui constituent les strates des villes actuelles à la façon dont se forment les sols par le temps géologique.

En dehors de toute autre considération, nous voyons là, immédiatement des effets décisifs quant à l'organisation spatiale, une extrême fixité de l'espace médiéval - les paysans, serfs ou libres étant rivaux à la terre du seigneur. Une extrême mobilité de l'espace capitaliste où la force de travail - une part toujours plus grande de la population - est d'abord arrachée des campagnes par divers moyens - c'est ce que l'on appelle l'exode rural -, agglomérée sur les lieux de production et déplacée suivant les nécessités de cette même production - c'est ce que l'on appelle les restructurations industrielles.

travailleur «libre» de vendre sa force de travail à un capitaliste détenteur des moyens de production.

La simple mise en rapport de ces modes avec la typologie urbaine de Braudel - ville ouverte, fermée, tenue - est en soi intéressante. Cependant, il faut s'arrêter un instant sur les rapports de production. Ceux-ci sont constitués de deux relations : la propriété économique des moyens de production, d'une part, la maîtrise et la direction du procès de travail, d'autre part. Nous voyons immédiatement que dans le mode féodal le seigneur détient la terre, unique moyen de production, tandis que le serf est maître de ses outils et de son procès de travail. Dans le mode capitaliste, l'ouvrier salarié ne possède ni les moyens de production, ni la maîtrise de son procès de travail, lequel est organisé et surveillé jusqu'à ses moindres détails par le capitaliste entrepreneur. Les deux relations sont entre les mains de ce dernier. L'ouvrier est une force de travail «nue», déplaçable, interchangeable.

Nous pouvons dire que les modes de production ont des effets directs et précis sur l'espace, villes et campagnes. Ces effets sont liés au degré de développement technique mais aussi, et peut-être surtout, aux rapports de production. C'est parce que le serf est en totale dépendance pour accéder à la terre qu'il ne peut bouger. C'est parce que l'ouvrier est totalement dépossédé de son propre travail qu'il peut être au contraire déplacé.

Pour ce qui est des villes qui nous intéressent, le passage du mode de production féodal au mode de production capitaliste s'est opéré sur plusieurs siècles. Il y avait en France encore 950 000 serfs en 1750 et le servage n'a été complètement aboli qu'en 1789, tandis que dès le XVI^e siècle les rapports marchands se développent et qu'une accumulation de capital déjà considérable permet de créer de nouveaux moyens de production.

L'âge classique et son espace connaissent ainsi toute la richesse des périodes intermédiaires, des grandes articulations historiques : des campagnes qui se libèrent, des villes actives, des manufactures qui font régner une nouvelle division du travail, tandis que l'artisanat connaît son apogée avec la très rigoureuse organisation des métiers et des corporations.

L'industrialisation, c'est-à-dire le déploiement sur une grande échelle des rapports de production capitalistes, modifie profondément les équilibres relatifs antérieurs. Ce mode de production se transforme en permanence puisqu'il connaît les stades successifs, concurrentiel puis monopoliste pour arriver à la division internationale du travail que nous connaissons aujourd'hui. À chaque stade correspond une expression urbaine, plus ou moins nette, plus ou moins pure, en tous cas repérable dans ses formes et dans ses caractéristiques principales. Cette ville-là est notre héritage, celle dans laquelle nous avons à composer, celle avec laquelle nous devons aussi «composer».

Le mode de production de la ville. Comme tous les biens matériels, la ville obéit à un procès de production qui met en œuvre,

La campagne met longtemps à mourir, au cœur profond des villes, quelquefois elle parle encore à qui sait l'entendre. Les rapports ville-campagne ont cependant été variables tout au long du développement historique.

La séparation initiale ne peut être tenue pour unique. Il y a bien eu à un certain moment formation de la ville antique sur une dislocation de la communauté primitive. Mais il y a eu aussi déclin et même disparition de cette ville antique et dans le haut Moyen Âge, dans cet Occident de l'an mil, dont parle Duby, («très pauvre et très démuné - Un monde sauvage. Un monde que cerne la faim»), la cité n'apparaît plus que sous la forme du «squelette blanchi d'une villa romaine» «pénétrée par la nature rurale». (3)

Ville négative pourrait-on dire et il s'agit là d'un stade très antérieur où il faut produire la campagne elle-même. Ce sera l'action des moines défricheurs. La ville n'émerge que lentement : bourgades, gros villages, agglomérations de manoirs carolingiens. Les seigneurs regroupent leurs biens et leurs hommes aux endroits stratégiques, aux points fortifiés.

On ne peut parler ici de séparation. Quand les embryons des villes occidentales naissent autour des organisations de marchands, hanses, ligues, jurandes, la séparation n'est pas effective non plus. La ville est poreuse vis-à-vis de la campagne qui continue de jouer le premier rôle dans la production agricole et artisanale.

La ville fermée de Braudel marque-t-elle la séparation ? L'image extérieure, de ces murailles se refermant sur les privilèges des marchands, les codes secrets des corporations, le monopole des instruments de guerre pourrait le laisser croire. Cette image cependant est trompeuse et ne rend pas compte des multiples liens et réseaux qui continuent de réunir ces deux pôles complémentaires. Plus tard, quand la ville s'ouvre à nouveau, se défait de ses fortifications inutiles, les échanges et les équilibres persistent entre un réseau de petites villes et une campagne de plus en plus défrichée.

(3) Georges Duby -
Le Temps des Cathédrales,
L'art et la société - 980 - 1420.
Éditions Gallimard.
Bibliothèques des histoires.
Paris, 1976.

dans le cas particulier, des sols à bâtir ou à équiper, des capitaux publics ou privés, du travail intellectuel, du travail manuel et des moyens de production appropriés, engins, outils, machines, etc. Selon que chacun de ces éléments sera d'une nature ou d'une autre, propriété privée ou non du sol, capital spéculatif ou capital dévalorisé, ateliers artisanaux ou entreprises monopolistes, le procès de production de la ville, et par conséquent sa forme même, auront un caractère ou un autre, sans mentionner d'autres déterminants tels que l'intervention de l'État.

La production de la ville n'est cependant pas tout à fait une production comme une autre dans la mesure où il y a là «composition» de l'espace, c'est-à-dire naissance d'une forme en raison de ses déterminations et cela sera l'objet de toute notre réflexion.

Pour en rester à la production seule, on avancera quelques remarques. Le mode de production de la ville ne correspond pas nécessairement au mode de production général, en raison notamment d'un facteur important qui est la propriété du sol et, par conséquent, l'existence sociale de la classe des propriétaires fonciers. Ensuite, il peut y avoir un décalage entre ce secteur et les autres. Cela est extrêmement net par exemple au XIX^e siècle en France : alors que la production industrielle est presque totalement capitaliste, la production de la ville est encore largement aux mains des corps de métiers, vestiges des corporations disposant de qualifications très spéciales et détenteurs de nombreux savoirs individuels et collectifs.

Les caractères particuliers de cette production vont apparaître quand nous examinerons la question des modes de composition.

Les rapports ville-campagne

On ne peut isoler la ville de la campagne, à laquelle elle est organiquement liée, qui est son terreau, sa fondation. La campagne est le producteur des ressources vivrières, le fournisseur de la force de travail, la réserve foncière de la ville. Toute ville était autrefois campagne et souvent elle porte encore les traces profondes, les empreintes de ce passé.

C'est pendant l'âge classique, me semble-t-il, que se forge lentement la séparation. Ces villes nombreuses règnent peu à peu sur la campagne alentour. Les citoyens deviennent propriétaires fonciers à la campagne et prélèvent la rente autrefois perçue par le seigneur. Cette rente devient la principale source d'enrichissement de la bourgeoisie citadine. C'est un échange inégal car les propriétaires ne réinvestissent pas à la campagne. C'est aussi vers ce moment que la manufacture ruine définitivement l'artisanat rural jusqu'alors prévalent, portant le premier coup mortel engageant le démantèlement des campagnes. L'ère industrielle, on le sait, va activer ce mouvement et renforcer son caractère asymétrique.

Avec le développement du capitalisme industriel, il n'y a plus seulement séparation, mais opposition de la ville et de la campagne. La distinction est importante. «La bourgeoisie», dit Marx, «a soumis la campagne à la domination de la ville. Elle a fait surgir d'énormes cités, elle a prodigieusement augmenté la population des villes aux dépens de celle des campagnes»... C'est, à l'origine, l'expropriation matérielle et culturelle des travailleurs des campagnes pour former le prolétariat urbain, puis vient la spoliation foncière par la conversion spéculative des terrains de faible rente agricole en terrains à bâtir de valeur élevée.

L'opposition de la ville et de la campagne ne repose pas seulement sur des formes d'espaces, ni sur des différences géographiques, ni sur des natures de peuplement. Elle recouvre des oppositions dans les rapports de production entre l'agriculture et l'industrie, des oppositions de classes sociales, de cultures différentes, de modes d'être et de penser.

Le mouvement général est bien celui d'une destruction des campagnes, proche d'être achevée aujourd'hui en France. Cette puissance séculaire des campagnes françaises s'était maintenue jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Elle avait traversé d'une manière anachronique, pour des raisons politico-électorales, le développement du capitalisme industriel. Sur les ruines de cette campagne dont une partie retourne maintenant à la friche, tandis que l'autre est soumise

aux effets d'une agriculture industrielle intensive, se profile un mouvement en retour. Nostalgie de l'ailleurs, écologisme, résidences secondaires, implantation d'unités de production éclatées, gestion informatique, signes précurseurs d'un renversement, simple passage, besoin profond d'une authenticité ?

Faut-il voir là la fin des oppositions ? Je ne le pense pas, mais plutôt la suppression pure et simple de l'un des termes. Il n'y a plus de campagne - au sens des traditions culturelles - mais urbanisation de l'ensemble de la société. Quels en sont les effets ?

«La ville se décompose», dit Duby (4) et nous devons réfléchir à cette dé-composition. «Les vraies richesses ne sont-elles pas ailleurs, après la destruction de la sociabilité urbaine traditionnelle ? N'entrons-nous pas dans ce même paysage hybride qui verra la fin des citadins et la fin des paysans ?»

Léonardo Bénévolo (5) pense lui aussi que la ville demeure une création historique particulière, «qu'elle n'a pas toujours existé et qu'elle peut disparaître ou être radicalement transformée ... qu'elle a eu un début et qu'elle peut avoir une fin».

La ville, comme Valéry le disait de la civilisation, sait aujourd'hui qu'elle peut être mortelle, tandis qu'Henri Lefebvre (6) voyait dans l'urbanisation de toute la société le troisième stade historique après ceux de l'agriculture et de l'industrialisation.

La fin de la ville pourrait-elle signifier la fin de l'histoire ? Cela supposerait résolues les contradictions sociales et nous n'en sommes pas là. Ce n'est pas le jardin d'Eden qui s'ouvre devant nous.

Cependant, le simple fait de poser ces questions montre que nous sommes aujourd'hui dans l'incapacité de penser le social et l'urbain. Il fut un temps, récent, de certitudes scientifiques - plus ou moins érigées en systèmes - qui permettraient de saisir les contradictions, d'en réduire le nombre, débouchant sur des catégories et des concepts permettant de les maîtriser. Il en allait ainsi de la théorie des espèces, de la théorie des classes sociales, de la maîtrise de la matière, etc. On pensait atteindre la connaissance des phénomènes

(4) Georges Duby -
Préface à *L'Histoire
de la France urbaine*.
Volume 1.
Éditions du Seuil.
Paris, 1980.

(5) Leonardo Bénévolo -
Histoire de la ville.
Éditions Parenthèses.
Marseille, 1983.

(6) Henri Lefebvre -
La Révolution urbaine.
Gallimard.
Collection Idées.
Paris, 1970.

naturels et sociaux, tout comme l'on pouvait faire la somme de ces connaissances et par ce mouvement même assurer le continuum de la culture.

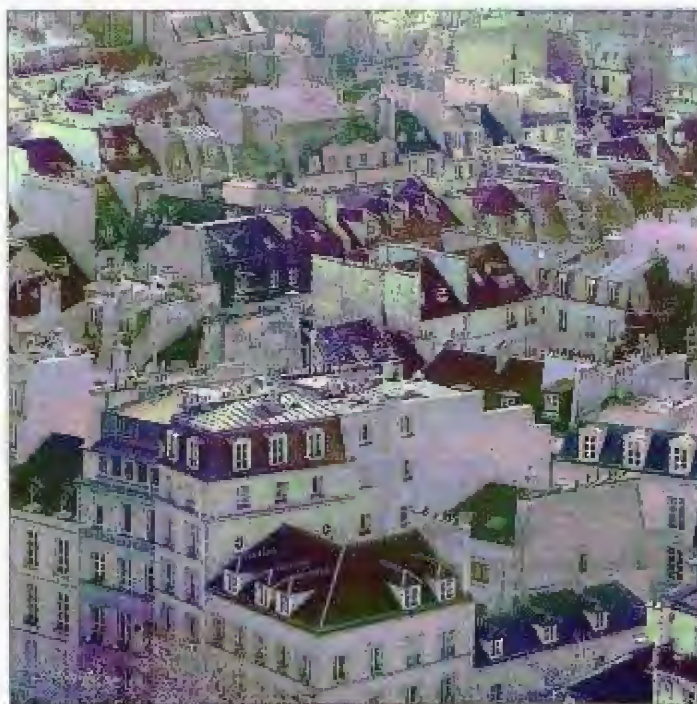
Ces certitudes aujourd'hui vacillantes nous amènent a contrario à la difficulté de saisir le monde et d'agir sur lui. Nous sommes pris dans une réalité foisonnante, les capacités techniques débordant de toutes parts les capacités d'intervention. Les informations nous submergent tandis que la connaissance s'éloigne en raison de cette profusion même. Il se peut que nous soyons à une grande articulation historique.

Cependant, la réalité triviale demeure. La crise est là et il nous faut recomposer cette ville qui se décompose, dans laquelle sont agglomérées les multitudes modernes. Nous voici donc entrés dans le tragique d'aujourd'hui : avoir à faire sans trop savoir comment faire. L'éclectisme dans lequel nous sommes me paraît bien révélateur de ce désarroi fondamental. Cependant, toutes les écoles qui se disputent le terrain se situent dans une vision instrumentale de la ville, chacune prônant ses recettes pour se placer sur le marché.

Je pense au contraire qu'il faut opérer une analyse critique de la composition urbaine. Cela en s'appuyant sur l'histoire, certes, mais en cherchant aussi constamment l'ouverture vers un nouvel espace urbain qui soit à la hauteur de notre culture et de notre développement technique. Cet espace nouveau pourrait être bien autre chose que ce paysage hybride dont parle Duby. Il pourrait faire naître un autre rapport entre le public et le privé, il serait porteur d'une autre forme de cohérence.

C'est ce que visait, si l'on veut bien s'en souvenir et si nous nous retournons vers le XIX^e siècle, Fourier et son Phalanstère, non pas l'absorption de la campagne par la ville, mais le dépassement dialectique de ces deux termes pour la création d'un monde d'harmonie, d'un monde **intégralement habitable**.

Cet habitat ne sera peut-être plus la ville, mais il y aura toujours la nécessité de le composer.



DIVISION TECHNIQUE
ET DIVISION SOCIALE
DE L'ESPACE

L'espace est divisé. Il n'existe que sous cette forme, dès qu'un peuplement apparaît, qu'un habitat se forme et s'organise. A partir de la désagrégation des communautés primitives et de leur maison commune, apparaît une première division, nous l'avons vu, entre la ville et la campagne. A la campagne, même l'on peut distinguer les friches et les forêts d'une part, les sols amendés et cultivés, d'autre part. Puis ce sont les appropriations parcellaires à partir de la propriété commune indivise, par fragmentations successives au cours desquelles les fameux «communaux» si importants dans l'histoire paysanne française, sont réduits d'autant.

La division entre l'espace individuel privé et l'espace commun public se constitue et marque fortement la ville. Nous verrons à quel point cette ligne de partage importe en matière de composition. Divisions encore entre les villes elles-mêmes qui se replient sur leurs franchises et leurs libertés, qui se protègent par leurs octrois, qui délimitent des territoires précis à la circulation des marchandises. A l'intérieur même des villes existe la division entre les quartiers, qui ont leurs caractères propres, leurs fonctions spécifiques : l'espace des métiers, celui des marchands.

A une autre échelle, on peut observer les grandes spécialisations économiques de l'espace, les zones d'extraction des matières premières, les zones vouées à leur transformation, mais aussi l'affectation de l'espace selon les classes sociales. L'espace de l'esclave et du serf, du seigneur et du bourgeois, celui du prolétaire se succèdent et se côtoient sans jamais se confondre.

Dès le moment où l'occupation de l'espace se pose en termes de masse, il faut créer une véritable pédagogie fondée elle-même sur la production des individus. On sait le rôle joué par l'école dans cette individualisation dont le corollaire évident est celui de la mise en série. L'espace militaire, de ce point de vue, a bien un rôle fondateur. Depuis le très ancien camp romain, en passant par les villes coloniales, c'est le même modèle qui fonctionne encore dans l'implantation des cités ouvrières. Il y a une division cellulaire de l'espace, celle des automobiles comme celle des logements de

On peut ainsi caractériser les formes successives de l'espace comme le fait Nicos Poulantzas (2) quand il s'interroge sur la constitution de la nation. L'espace pré-capitaliste, antique ou médiéval, est homogène et continu. Le Goff a montré que sous la féodalité, on circule en traversant toujours le même espace, qui trouve son unité dans la figure de Dieu, la religion détenant alors le rôle dominant. Par-delà le déplacement des personnes, il y a la fixité des significations, la symbolique qui confère son homogénéité à l'espace. Le pèlerin se reconnaît à chaque étape de la route de Compostelle.

Le capitalisme, ou plus exactement ses rapports de production, au contraire, fragmente. La mise au travail des masses selon un procès entièrement rationalisé, taylorisé, implique une disposition particulière d'espace, la mise en série des individus et cela dès le stade de la manufacture, comme Foucault l'a mis en lumière. Il n'y a ici que frontières qu'il faut sans cesse traverser, cloisons qu'il faut franchir : entre les individus, entre les logements, entre l'habitat et le travail, à l'intérieur des hiérarchies du travail et des pouvoirs. C'est un espace dichotomique fait de séparations successives, comme est séparé l'individu producteur à l'intérieur de lui-même, comme il est séparé de sa création, de sa force de travail.

En relation avec cette division du travail, la ville du capitalisme est constituée de ces segments assemblés au gré de la propriété privée et la forme de ces assemblages varie avec les stades de développement du mode de production. Cette fragmentation n'est pas étrangère, nous le verrons, à la perte de l'unité dans les compositions urbaines de ces époques, composition qui reposaient, selon cette même logique, sur le découpage territorial en lots, sur le lotissement de la ville.

Cependant, tout en poursuivant notre essai de définition de la ville, nous pouvons saisir cette question de la division de l'espace sous un autre angle.

La ville est-elle un objet ? Nous avons déjà parlé de la matérialité de la ville, de son enveloppe. Pouvons-nous voir là, par consé-

(2) Nicos Poulantzas :
L'État, le Pouvoir, le Socialisme,
Presses Universitaires de France,
Paris, 1978.

masse, qui s'appellent aussi des «cellules» dans le vocabulaire technique.

Cet espace qui isole celui du contagieux, du malade, du prisonnier, règle aussi, plus généralement, la protection contre toute déviance et l'on sait, depuis les horreurs de la dernière guerre mondiale, que le rêve insensé d'un espace totalitaire, intégralement soumis à l'autorité d'un chef, peut trouver des applications tragiques. L'on voit bien, sur un autre plan, que ces divisions de l'espace social marquent et façonnent l'espace intime, l'espace mental, celui du rêve ou de la représentation de soi-même, qui obéit lui aussi à toutes sortes de limites, d'interdits, plus ou moins fortement intériorisés.

Ces divisions, cela est clair, ne sont pas toutes de même nature. On peut considérer qu'il y a un certain nombre de divisions «techniques» de l'espace : les bonnes et les mauvaises terres dans la constitution de la campagne ; les mines de matières premières ou de matières énergétiques, les passages privilégiés des grandes voies de communication, pour la constitution de l'espace industriel, par exemple. Ces divisions seraient exactement les mêmes quel que soit le système social qui les met en œuvre. Elles sont en petit nombre, me semble-t-il, car il n'existe aucune action sur la nature qui ne soit médiatisée par une organisation sociale et, dès lors, ce sont des divisions sociales qui prévalent, qui sont les plus nombreuses et les plus fortes.

De tout temps, l'espace est objet d'appropriation, ce qui engendre une lutte ininterrompue entre les individus, les clans, les groupes corporatistes, les classes sociales elles-mêmes. L'histoire de l'espace habité se confond, à dire vrai, avec l'histoire de ces luttes. La division sociale principale de l'espace est évidemment celle de la propriété du sol, rural ou urbain. Selon la forme de cette propriété, se caractérise la société tout entière. Cela est décisif et il n'est pas besoin de rappeler à quel point la question de la propriété foncière est déterminante dans la production et la composition des formes urbaines (1).

(1) Je renvoie ici aux travaux très considérables que Gérard Hanning a effectués sur les rapports du parcellaire et de la composition : Gérard Hanning, *Exposé des mécanismes de base, des mécanismes de transformation des paysages, à travers le canevas foncier de la région parisienne. Propositions pour une composition urbaine du paysage régional*. Cahiers de l'IAURP. Volume B5. Paris, 1974.

quent un simple objet ? Si tel était le cas, il suffirait de décomposer cet objet en catégories et fonctions, qui, une fois isolées, pourraient être réassemblées pour former un objet nouveau, une ville nouvelle, répondant exactement à ce qu'on en attend.

Les théories fonctionnalistes reposent sur cette démarche, mais aussi les sciences parcellaires découpées en disciplines de plus en plus fines. Les méthodes d'enquête, d'analyses, de propositions raisonnées abondent qui font appel à la démographie, à la géographie, à la sociologie, tout comme à l'art de l'ingénieur, à celui de l'architecte et à ce nouveau venu, l'urbaniste. Rien là qui ne soit légitime. Ces moyens d'investigation et la connaissance de la ville qu'ils permettent nous sont précieux. Le risque est grand cependant de «l'illusion techniciste». Il suffirait de quelques règles, d'un savoir-faire, d'une organisation administrative appropriée pour créer, pour composer la ville dans sa totalité et dans ses fragments. L'histoire nous enseigne tout le contraire. Elle nous montre une autonomie relativement faible du développement technique. Celui-ci n'est jamais «pur». Il se produit quand il y a une **conjonction** de rapports, d'intérêts, de moyens économiques et sociaux, avec une découverte technique. Ce fut le cas pour la machine à vapeur, à son époque.

Il faut se garder de l'attitude techniciste. Je pense que l'on peut dire qu'il n'y a pas de réponse technique à une question sociale. Ce serait certes une grave illusion de croire que l'urbanisme peut se constituer et fonctionner comme une technique capable de résoudre un problème social, celui de la ville. Même dans le cas d'une ville neuve, entièrement dessinée, dégagée de la propriété foncière, on assiste, dès le premier peuplement, la première année d'existence au



La division sociale principale de l'espace est évidemment celle de la propriété du sol, rural ou urbain. Selon la forme de cette propriété, se caractérise la société tout entière.

primat du social. Le projet dérape, vacille, quelles que soient ses «qualités» ou le génie de son auteur. On l'a vu à Brasilia, à Chandigarh pour rester dans des exemples célèbres.

A l'inverse, on peut relever les innombrables exemples de «plans» d'urbanisme jamais appliqués parce qu'ils se heurtent de front, ou de biais, aux intérêts économiques contraires, aux formes de propriété, bref, au social. La cause la plus nette de l'échec du mouvement moderne me semble être celle-ci : avoir sous-estimé considérablement les forces sociales pour s'en remettre uniquement aux solutions «techniques», en espérant que les pouvoirs publics seraient assez forts pour les mettre en œuvre. Fourier aussi cherchait le protecteur et le mécène.

La ville n'est pas une chose, dans la mesure où elle ne peut être produite et utilisée comme telle. Le procès de cette chose n'est pas maîtrisable de l'extérieur, on ne peut la manipuler. De la même façon, sa connaissance ne peut s'effectuer à partir de sa seule enveloppe matérielle. Cette connaissance serait lacunaire ; nous devons nous défaire d'une vision instrumentale de la ville et d'une attitude instrumentaliste de techniciens urbains.

La ville est-elle un sujet ? Si la ville n'est pas une chose, un ensemble technique, serait-elle alors un sujet ? Serait-elle douée d'une force propre, autonome ? Serait-elle chargée de valeurs particulières, aurait-elle une représentation d'elle-même ? Ce difficile problème doit être vu lui aussi dans l'histoire.

Il ne fait guère de doute en effet que les «villes-Etat» dont nous avons parlé, les villes médiévales italiennes, les villes franches françaises, les villes groupées dans les hanses (le commerce flamand, les villes baltes), que toutes ces villes étaient d'extraordinaires places de pouvoir, qu'elles étaient les acteurs majeurs du processus économique et social. Il est vraisemblable que leurs habitants, leurs dirigeants avaient une image d'eux-mêmes au travers de la ville, qu'il y avait un phénomène d'appropriation et d'identification collective, concrétisé par des coutumes, des usages, des politiques, des fêtes.

ville se situe dans l'imaginaire. Elle est très loin de la ville-sujet qui implique une action sur le réel. Dire que la ville **n'est plus un sujet** doit être vu dans les deux sens. Complémentairement la grande ville moderne ne peut être coupable de tous les désordres et dysfonctionnements dont on la charge, la délinquance, la foule solitaire, etc. Si ces troubles existent bien, ils dépassent la question urbaine.

La ville est un rapport. Ces deux négations - ni un objet, ni un sujet - m'amènent à voir la ville **comme un rapport**. Nous pouvons dire, je pense, que la ville est le lieu d'un rapport permanent entre les forces sociales qui la produisent et qui l'occupent. La ville est le **théâtre ouvert de ce rapport**. Cela à condition de voir ce rapport social dans toute son étendue et de ne pas le limiter au cadre étroit des luttes d'intérêt.

C'est un ensemble de rapports croisés porteurs de nombreuses interactions et qui forment un **réseau permanent**, constamment variable, constamment renouvelé, qui déterminent et qui orientent le développement de la ville, **la naissance et la destruction des formes urbaines**. La ville actuelle est soumise à un intense rapport de forces antagonistes où se manifestent les forces dominantes - intérêts privés, capital spéculatif, Etat - mais où les forces dominées sont également présentes - associations, mouvements de lutte, petite propriété parcellaire, locataires d'avant 1948, logement social, etc. -

La ville se produit et se transforme selon ce rapport. La ligne de cette production particulière n'est pas connue, n'est pas donnée au départ, ni en cours de route. Il n'y a pas un but assigné vers lequel on tend, un but visible. La ligne est sinueuse, extrêmement dépendante des forces en présence ; elle est infléchie à tel moment dans telle direction, sans que l'on puisse dire que cette orientation soit définitive. C'est pourquoi la ville aujourd'hui peut être vue comme **un procès continu**, dont la fin est inconnue et aléatoire. Ce procès n'est commandé dans son ensemble par aucune autorité supérieure, tout au plus infléchi temporairement. Il n'y a pas là de sujet dirigeant. Comme Althusser le dit de l'histoire, on peut voir la ville **comme un procès sans sujet**.

Cette identification s'effectuait d'autant plus facilement que la forme de la ville possédait une très grande unité, qu'elle était fortement personnalisée, qu'elle ne pouvait se confondre avec aucune autre. Dans ces conditions, nous pouvons dire que ces villes étaient des sujets, c'est-à-dire qu'elles avaient, en tant que telles, une action sur l'histoire.

Qu'en est-il quand ces villes sont «tenues» par l'Etat, qu'elles sont une partie de l'Etat qui les dépasse, quand elles sont réduites, leurs positions privilégiées atteintes à jamais, quand elles ne sont qu'un rouage démultiplié d'une machinerie globale ? A l'évidence leur personnalité s'efface, puisque telle est la volonté d'un pouvoir central visant à abolir les particularismes. La fonction politique détruite, la fonction économique est progressivement réduite par le mode de production qui a besoin d'un marché toujours plus étendu et d'une main-d'œuvre libérée des liens antérieurs avec le travail, liens qui créaient la base de l'identification spatiale et temporelle. Comment, dans ces conditions, les villes anciennes pouvaient-elles conserver leur subjectivité et comment les villes nouvelles pouvaient-elles en acquérir une ?

Quant aux formes extérieures qui pouvaient être le support de cette identification collective, elles s'uniformisent sous l'effet des procédés techniques de construction et de l'échange marchand qui se généralise. De larges masses sont déplacées et agglomérées et le sentiment d'appartenance ne se fixe pas sur ces villes mais passe par d'autres canaux, ceux des luttes politiques, des associations, des syndicats où trouve à s'incarner dans les Etats-Nations qui se forment en développant une puissante force centralisatrice. Il faut donc bien constater que ces villes-là ne peuvent plus, en tant que telles, être des sujets historiques.

C'est une banalité de la pathologie des grandes villes que la perte d'identité. Tout au plus peut-on relever un certain chauvinisme de la ville ou du quartier, chez les habitants les plus anciens tout enveloppés d'un réseau d'habitudes spatiales et qui n'est que la forme dégradée d'une personnalité collective ancienne. Cette conscience de la

C'est dans ce contexte, dans cette problématique, sur cette ligne fragile, dans son instable équilibre, qu'il faut situer la composition urbaine.

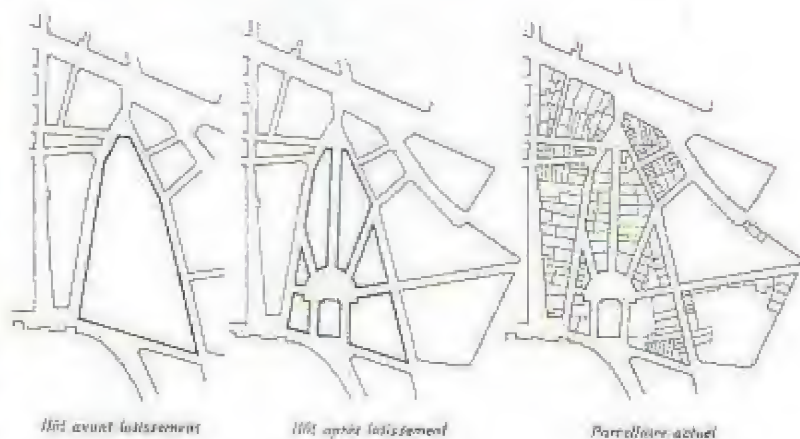
Emergence de la composition urbaine

Un aspect important doit retenir notre attention, à savoir que toute nouvelle division de l'espace s'inscrit dans une division antérieure de l'espace. La nouvelle remplace l'ancienne, la modifie, s'y juxtapose. Il y a toujours un déjà-là, une forme ancienne d'occupation avec laquelle on doit « composer » - au sens de négocier, transiger - qui présente une existence matérielle dont on doit tenir compte - c'est ce qui fait, entre autres choses, que cette composition-là n'est pas exactement comparable à une autre.

Cela signifie que nous devons nous intéresser avant tout à la façon dont les espaces urbains successifs ont été produits, composés et cela dans leur succession même. Pour examiner

telle composition urbaine, il importe de partir de l'état antérieur sur lequel elle s'exerce et voir dans quelle mesure cet état l'influence, la détermine, la contamine ou non. Ainsi peuvent s'accumuler des matériaux visant à constituer à terme une véritable généalogie de l'espace urbain.

[Sur une large échelle, nous pouvons apercevoir les grands enchaînements historiques dans lesquels s'inscrivent ces compositions : la ville antique avec ses portiques, ses places, ses forums, la ville médiévale dense et tortueuse, dans ses fortifications, l'espace de la Renaissance qui éclaire et régularise, les grands tracés de l'âge



Toute nouvelle division de l'espace s'inscrit dans une division antérieure de l'espace.

classique qui marquent le pouvoir, le désordre urbain qu'amènent l'industrie et la propriété privée du sol, la réglementation qui cherche à reconstituer d'anciennes cohérences.]

Au total, par conséquent, des fragments, des strates profondément marquées par les rapports de forces successifs, les contradictions sociales et techniques qui les ont vu naître. Il y a une croissance continue, un mouvement d'extension sur le territoire encore libre alentour, mais aussi mouvement de reconversion interne, un processus de destruction-reconstruction sur le même territoire qui change de forme et d'affectation. Impossible de comprendre la ville si l'on ignore le mouvement permanent qui la travaille.

Ce mouvement rencontre une limite qui est celle de la pesanteur matérielle des objets urbains. Cette lourdeur inévitable des choses qui font la ville implique que les changements ne peuvent être instantanés et qu'ils sont souvent décalés par rapport aux changements sociaux, économiques, techniques qui les commandent. Ce décalage entraîne fréquemment des difficultés quant à la compréhension des formes urbaines.

*Ainsi peuvent
s'accumuler des
matériaux visant
à constituer à terme
une véritable
généalogie
de l'espace urbain.*

Notion de cohérence. C'est de la dialectique entre ce mouvement et cette inertie que naît à un certain moment la nécessité de la composition urbaine. Car la ville, en tant qu'espace habité, lieu de



pratiques, lieu de vie collective et de vie individuelle, lieu de culture et de production, requiert à la fois une cohésion interne et la capacité de s'étendre et de se transformer sans rompre cette cohésion. Ce n'est pas la ville en tant que sujet indépendant mais ses habitants ou ses utilisateurs qui, clairement ou confusément, consciemment ou inconsciemment, ressentent cette exigence, laquelle peut se manifester a contrario, par le rejet collectif de ce qui, d'une manière ou d'une autre, porte atteinte à cette cohésion. On le voit clairement dans certains quartiers périphériques.

C'est cette question que cherche à résoudre toute composition urbaine. La moindre démarche d'aménagement présuppose cette volonté non dite de recomposition cohérente d'un espace le plus souvent disloqué, hétéroclite ou la volonté analogue, quand il s'agit d'ensembles neufs, de produire un modèle régulateur pouvant acquérir une valeur générale.

Dans cette démarche - quel que soit le mode selon lequel elle s'établit, comme nous le verrons plus loin - nous voyons donc s'instaurer dans tous les cas une distance entre la visée générale et la réalité matérielle et sociale de la ville. Cette distance est inséparable du principe de composition urbaine. Elle fonde le projet, elle est l'espace même du projet, qu'il soit urbain, social ou architectural ou les trois à la fois, tant les différentes facettes d'un même objet sont indissociables.

Nous voyons bien ce double mouvement : d'un côté un espace segmenté, cellulaire, recouvrant une réalité sociale marquée de contradictions et d'antagonismes divers ; de l'autre, la nécessité toujours impérative de donner une cohérence aussi bien à la ville qu'à la société. Cette nécessité s'impose au pouvoir politique qui a toujours la volonté de composer la ville par-dessus elle-même, de lui donner de l'extérieur, une structure, une signification. Elle s'impose également, pour des raisons toutes différentes, aux masses populaires urbaines qui ressentent dans leur vie quotidienne le manque d'une unité perdue, sans doute mythique, capable de remplacer ne serait-ce que partiellement, l'univers éclaté qui est le leur.

Nous voyons donc émerger différents aspects de la composition urbaine : tantôt organisation spontanée de l'espace, tantôt projet du pouvoir sur l'espace et cela toujours sur la crête sinueuse d'un rapport de forces.

Cohérence et unité caractérisent toute composition. Nous avons opéré des distinctions entre cohérence sociale, formelle ou fonctionnelle. Une distinction supplémentaire doit être introduite pour éclairer notre approche. Nous dirons qu'il existe une **cohérence spontanée**, par exemple celle de la ville traditionnelle ou du village, dans la mesure où les éléments qui les composent entretiennent le même rapport avec l'ensemble qu'ils forment.

On peut lui opposer une **cohérence préétablie**, la cohérence comme projet, celle qui a été recherchée, préparée, fabriquée par un projet spécifique, une action volontaire, consciente et organisée obéissant à des règles strictes. L'unité entre les composants et l'ensemble est atteinte par l'application de ces règles. Ce second type de cohérence suppose un pouvoir, dessiner la ville, du moins dans ses fragments, et réaliser ce dessin.

Notion d'échelle. C'est peut-être cette dernière distinction qui peut nous aider à saisir une notion d'échelle, elle aussi extrêmement importante. En effet, les deux formes de cohérence et d'unité varient considérablement selon l'échelle sur laquelle elles s'appliquent. La cohérence spontanée convient à de petits ensembles, à des sociétés stables et peu nombreuses. Quantité d'exemples existent à l'époque pré-industrielle.

Le développement de la grande industrie par le progrès de productivité et le capitalisme pour les rapports sociaux ont engendré une rupture d'échelle considérable au XIX^e et au XX^e siècles. La quantité change la qualité. Dans le premier chapitre de *Béatrix*, Balzac arrive à Guérande et dit, en parlant de la ville « nous avons des œuvres, nous n'avons plus que des produits ». Avec une pénétration saisissante, il explique les changements profonds dont il est le témoin, en cette première moitié du XIX^e siècle. Guérande est bien

un modèle de cette «ville œuvre» que l'échelle moderne et le nouveau mode de production rendent impossible.

[La «ville-produit» a elle-même pris des proportions telles qu'elle n'est plus maîtrisable par la composition urbaine. C'est pourquoi nous devons poser la question de savoir si l'on peut atteindre aujourd'hui un projet urbain global. Tafuri (3) pense que les projets du Bauhaus et ceux de Le Corbusier ont échoué parce qu'ils visaient une cohérence urbaine globale que le développement du capitalisme après la deuxième guerre mondiale a définitivement détruite par la division internationale du travail, la mobilité des affectations, la délocalisation des entreprises et des forces de travail.]

Cela est notre horizon, notre monde actuel qu'il faut avoir constamment à l'esprit en parlant de composition urbaine. Le retour aux styles régionaux, la politique des villes moyennes, le traditionalisme différentiel, si fort à la mode aujourd'hui, ne sont que des palliatifs, des tentatives dérivées. Ils sont le signe d'une crise, celle des productions signifiantes en matière urbaine, où l'on ne peut plus saisir que des fragments. L'idée d'un modèle de ville idéale ne peut plus avoir cours.

Qu'est-ce qu'une forme composée ?

Il faut entendre par composition, tout ensemble qui entretient des relations entre les parties qui le constituent et le tout qu'elles forment. Ces relations tendent vers l'unité. Cette unité est l'un des fondements de l'organisation humaine et de l'organisation naturelle. Elle est toujours consciemment ou inconsciemment recherchée par les individus et par les groupes sociaux. La recherche de cette unité est une démarche permanente dans le travail de la création artistique.

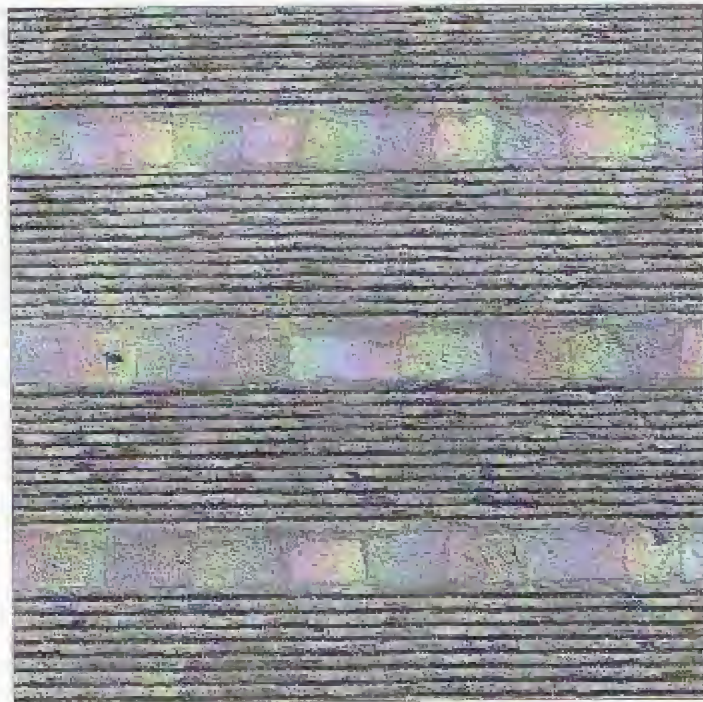
S'agissant de composition urbaine, les éléments constituant les parties de la composition sont des volumes construits (immeubles, maisons, monuments), les espaces qui les contiennent, qui les séparent ou qui les bordent (rues, places, passages), la nature elle-même sous forme directe ou transformée (jardins, arbres, rivières, plans

(3) Marshall Tafuri -
Projet et Utopie,
Dunod 1979.

d'eau). La question est donc de donner une forme à ces éléments, de manière qu'ils atteignent cette unité montrant que chacun d'eux entretient un rapport avec le tout, rapport tel que l'on ne puisse soustraire l'un d'entre eux sans que l'existence de l'ensemble ne soit compromise.

Il s'agit par conséquent de tout autre chose que la simple forme construite. Les formes construites ne sont pas suffisantes pour former une composition. Elles peuvent être placées les unes à côté des autres sans entretenir de rapports entre elles ni avec l'ensemble qu'elles forment. C'est la caractéristique majeure de l'espace actuel. Il manque aujourd'hui non la capacité de construire des bâtiments intéressants, mais la capacité de constituer des ensembles beaux et cohérents.

Pour tenter d'en connaître la raison, nous devons regarder quelles sont les conditions de la composition, c'est-à-dire les modes selon lesquels elle fonctionne.



UNE QUESTION DE METHODE

Avant de proposer quelques outils nous permettant de saisir comment la production et la composition des formes urbaines sont ancrées dans les rapports sociaux, il n'est pas inutile, pour baliser la route, d'évoquer deux positions extrêmes sur ces questions.

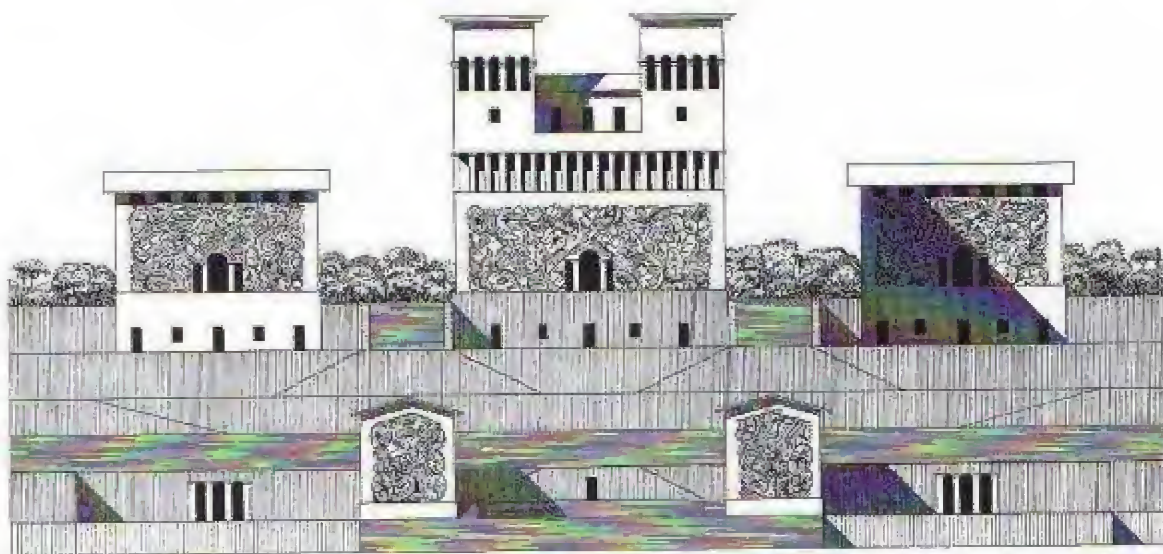
L'académisme. Il trouve son fondement au XIX^e siècle, après que la grande composition classique assurant l'unité du tout et des parties selon des règles précises eut volé en éclats sous l'effet de l'architecture des Lumières en général et de l'œuvre de Ledoux en particulier. Emil Kaufmann (1) a montré comment la fin de cette unité interne a permis, au sein d'une même composition, le morcellement par îlots séparés permettant l'existence autonome des parties. C'est ce qu'il nomme «la fin de l'enchaînement baroque».

Cette modification fondamentale a littéralement ouvert la porte au lotissement de l'espace et à toutes les fragmentations qui ont suivi. En rompant le lien qui unissait autrefois les parties, les grandes régularités classiques se sont, elles aussi, trouvées rompues. Il convient ici d'être attentif à une conjonction intéressante. Cette indépendance des parties morcelées du point de vue de la composition convenait admirablement au jeu spéculatif du sol urbain morcelé par la propriété privée. On sait comment de confortables fortunes se sont constituées par ce moyen.

L'académisme est l'expression parfaite de la bourgeoisie désormais triomphante. Elle peut ainsi énoncer un discours de conservation des valeurs que dément sa pratique dans le domaine de l'économie.

L'instrument idéal de cette idéologie est l'Académie, en tant que gardienne des règles et de la reproduction des règles. Une institution a toujours tendance, pour maintenir sa pérennité, à reproduire les conditions de sa propre existence. Ainsi de l'Académie des beaux-arts qui a conservé jusqu'en 1968, la main mise complète sur l'enseignement de l'architecture, par l'Ecole des beaux-arts, par les concours qu'elles instituait, dont le concours de Rome qui en est le modèle le plus achevé.

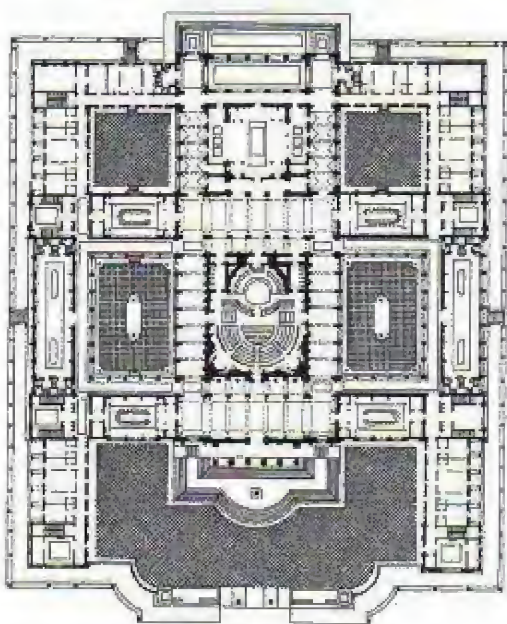
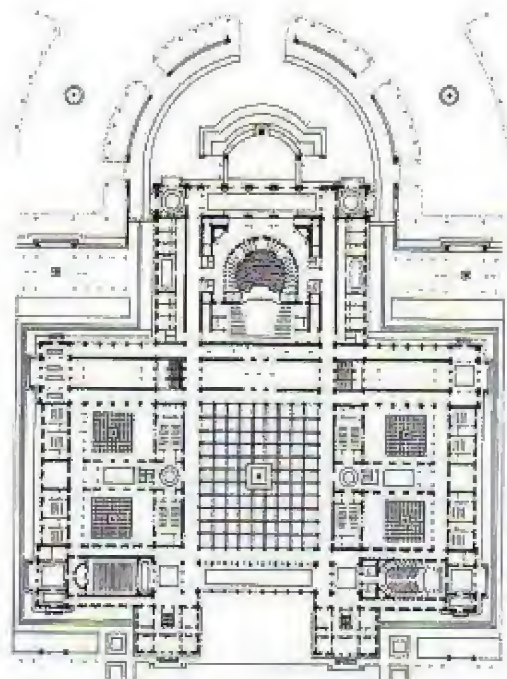
(1) Emil Kaufmann -
De Ledoux à Le Corbusier,
Éditions L'Esquenc,
Paris, 1981.



Au XIX^e siècle s'est constitué un corpus de l'architecture académique, qui était de plus en plus coupé de la réalité, qui fonctionnait pour lui-même. C'était la composition en soi, bien isolée du reste qui, comme telle, pouvait être transmise en accordant une importance première aux formes seules détachées de toute espèce de contenu. Les projets devenaient des images totalement déréalisées. Le jeu des images devenait la fin de l'enseignement. Sur les plans des grands prix de Rome on ne pouvait distinguer les parties construites de celles qui ne l'étaient pas.

Les nouvelles classes dirigeantes trouvaient ici au moins deux avantages. Tout d'abord [entrer dans les habits de l'ancienne aristocratie et du pouvoir absolutiste, ayant triomphé de l'une et de l'autre en 1789. Ensuite jeter un voile d'ombre sur les conditions réelles de la création artistique]. Elles assuraient de la sorte une séparation complète entre l'art et ses valeurs éternelles et les conditions sociales de la production de l'art. Cette séparation crée deux mondes : celui de l'art voué à la beauté canonique, celui de la vie matérielle qui n'est rien d'autre que l'exploitation en grand du travail ; elle redouble et

*Emil Kaufmann
a montré comment
«la fin de
l'enchaînement
baroque»
a permis
l'existence autonome
des parties au sein
d'une même
composition, chez
Ledoux
en particulier.*



La composition académique pouvait être transmise en accordant une importance première aux formes seules détachées de tout contenu.

Les projets devenaient des images déréalisées, le jeu des images devenait la fin de l'enseignement.

renforce la séparation du travail manuel et du travail intellectuel. Comme le dit excellemment Bénévolo : «la laideur de l'environnement ordinaire semble irrémédiable ; c'est pourquoi l'expérience de la beauté devient une expérience exceptionnelle, et les œuvres d'art sont considérées comme une catégorie de produits à part : elles sont réalisées et jugées par des spécialistes... seules elles permettent de faire de temps à autre l'expérience de l'harmonie qui a disparu de la scène de la vie quotidienne» (2).

C'est aussi l'Académie qui sera le rempart naturel contre tous les mouvements artistiques non classiques, contre toutes les avant-gardes, du XIX^e et du XX^e siècles, contre tous les artistes qui cherchaient précisément à vaincre cette séparation, à rompre l'isolement qui leur était insupportable, à exprimer par de nouvelles compositions, le mouvement profond de la société et cela dans tous les domaines de la création. Cette vision anhistorique fonctionne durablement encore. C'est ainsi que l'on enseigne une histoire de l'art comme une région autonome.

Le paradoxe de cette position qui prétend ne se soucier que des formes est qu'elle est la moins apte à rendre compte du monde complexe des formes et de leur autonomie effective. Pour ce faire, elle ne dispose que d'énoncés dogmatiques le plus souvent tautologiques. Aujourd'hui, la position académique n'a pas disparu du

champ de la composition urbaine, comme nous le montrent certains avatars dits «post-modernes».

Dans la mesure où le travail sur la forme s'isole et se donne comme fin à soi-même en évacuant les contenus, il y a manifestation de l'académisme, même si les règles classiques ont été brisées et recomposées. La critique de cette position est au contraire la seule voie pour accorder à la question formelle l'importance qui lui convient.

La théorie du reflet. Nous appelons ainsi la position qui consiste à voir la ville comme projection au sol des rapports sociaux, l'espace comme reflet de la structure sociale.

Cette position n'est pas le symétrique inverse de l'académisme et il ne suffit pas de définir une voie moyenne qui serait celle de la vérité. Si, comme nous l'avons dit, la forme de l'espace habité est étroitement dépendante des conditions historiques, les rapports entre les structures sociales et les formes construites ne sont pas des rapports mécaniques.

Certes, il y a des effets directs tels que la propriété privée du sol, la forme des parcelles et la forme des immeubles construits sur ces parcelles, ou encore les déplacements de population et les nouvelles échelles qu'ils entraînent - cependant, même dans ces exemples, il faut noter de nombreuses différences selon les régions et les époques.

Le plus souvent, les effets sont indirects, atténués ou amplifiés, décalés presque toujours, ce qui les rend plus difficiles à saisir. C'est pourquoi cette position théorique peut devenir facilement réductrice. Les effets spatiaux ne sont pas de simples résultantes.

(2) Léonardo Benevolo,
op. cit.

Le mouvement ouvrier n'a, traditionnellement, accordé que peu de part à la question de la ville et à celle de l'habitat. L'atelier a toujours été préféré au quartier comme siège des luttes revendicatrices. Le courant utopiste certes est porteur d'un véritable projet d'organisation spatiale mais dont aucune réalisation d'envergure ne verra jamais le jour. Proudhon prend un moment ce thème comme sujet de réflexion sans dépasser le cadre de propositions généreuses et réformistes. Les marxistes n'accordent aucun statut particulier aux

questions de l'espace, aucune autonomie relative, c'est une simple partie du mode de production qu'ils étudient au travers du rapport ville-campagne dont ils veulent abolir la séparation. Le développement des villes est pour eux une conséquence négative du développement du capitalisme et la proposition - dans tout ce qu'elle a de vague et de peu opératoire - est plutôt d'imaginer la fin des villes au bénéfice d'une répartition aussi égale que possible de la population sur l'ensemble du territoire.

On sait que cette théorie a inspiré les désurbanistes dans les années vingt en URSS, on sait, de manière plus proche et plus tangible, hélas, le tour tragique qu'a pris ce projet dans le Cambodge des Khmers rouges. En repoussant la solution de la question urbaine au-delà de la réalisation de la révolution sociale, la gauche - disons pour simplifier - a laissé le champ libre au libéralisme et a retardé d'autant l'avènement d'une pensée théorique pouvant conduire vers ce que l'on pourrait appeler un mode démocratique de composer l'espace. Cette absence n'a pas permis de résister à la parcellisation dominante. La fin de «l'enchaînement baroque», la fin de l'unité classique ont permis le développement de l'arbre creux de l'académisme, sans qu'émerge vraiment une autre forme. Le mouvement moderne, à partir des années vingt, était légitimement porteur d'une telle composition. Elle n'est restée qu'à l'état de projets, d'expérimentations restreintes, de publications confidentielles.

[Le mouvement moderne a manqué de base sociale. Il est resté entre les mains d'un petit cénacle de spécialistes et d'artistes sans que la jonction s'opère avec les forces progressistes, avec le mouvement ouvrier qui aurait pu lui donner la substance capable de le faire passer dans la réalité.]

C'est un échec de l'histoire dont nous subissons encore les conséquences. L'espace moderne reste à faire. Il n'est pas interdit de voir là un effet de la théorie du reflet.

Le mode de production capitaliste n'est pas aboli, la révolution sociale n'a pas eu lieu - ou quand c'est le cas, ses avatars sont tels

qu'elle n'est plus un modèle - tandis que le processus de la ville ne s'est pas arrêté. Un court instant, l'histoire aurait pu basculer, dans les années vingt en URSS, quand la toute jeune révolution rencontrait les artistes et les compositeurs qui se mettaient ardemment à son service. Quelques années seulement, trop peu pour que les traces construites soient significatives. Ce mouvement moderne si fragile a été balayé par la plus puissante réaction en matière artistique qui se puisse concevoir, celle de Jdanov. Nous le savons maintenant, l'académisme peut revenir par un détour imprévu.

.....

Si le formalisme académique nous paraît être incapable de rendre compte des formes, tandis que l'analyse privilégiant les contenus nous semble insuffisante, il apparaît nécessaire de proposer un concept plus complet et plus opératoire. J'avancerai ici celui de mode de composition urbaine.

Le mode de composition urbaine. La démarche de recherche proposée a pour but de faire apparaître les différences qui existent entre plusieurs compositions et de caractériser ces différences autrement que par des critères formels. En parlant de mode de composition, on inclut dans le même concept non seulement la forme mais le processus qui mène à la forme.

Distinction entre mode et forme. Toute production ne mène pas nécessairement à une forme. Certaines mènent à des formes naturelles comme l'extraction ou l'agriculture, certaines à des formes immatérielles comme le travail intellectuel. D'autres mènent à des formes artificielles, certaines enfin se donnent explicitement comme objet la production de formes qui ont une utilité immédiate - c'est le cas de l'artisan - ou qui n'ont pas nécessairement cette utilité, c'est le cas de l'artiste. Pour le travail artistique proprement dit, nous assistons à une production de formes qui dépasse cette forme et cette utilité pour atteindre d'autres qualités : la signification, l'émotion, la parole, le plaisir, le paraître, la représentation, etc.

Les formes urbaines relèvent de toutes ces notions à la fois. Ce sont des objets matériels, qui ont une forme concrète - des maisons, des rues, des places - qui ont une utilité immédiate - habiter, se déplacer - qui ont aussi une certaine signification, qui procurent des impressions, font éprouver des sentiments, sont une accumulation de mémoire et de sens.

Comme me le fait remarquer Jean-Paul Dollé, il ne faut pas avoir une conception «formaliste» de la forme. Il ne s'agit pas de simple figuration mais bien comme le veut Aristote de la forme en tant qu'elle donne unité à quelque chose. La forme permet de sortir du chaos : pour que quelque chose soit, il faut que la forme advienne. (3)

Par la production et la reproduction de leurs conditions matérielles d'existence, les hommes et les sociétés produisent l'espace qu'ils occupent, c'est-à-dire qu'ils donnent une forme à la nature. Les formes de la nature ne sont pas, si l'on peut dire, naturelles, la campagne par exemple n'a rien de naturel. Dans tous les cas ce ne sont là que des formes, c'est-à-dire la fin d'un procès qui a mené à ce résultat. Ce fut certainement un des grands mérites historiques de Marx que d'avoir montré l'importance de ce qui existe derrière les formes, les rapports.

Selon le dictionnaire Robert, la forme est bien une «apparence», l'ensemble des «contours» d'un objet ou d'un être. Ce simple énoncé nous montre qu'il s'agit d'une enveloppe, d'une périphérie d'un centre qui nous demeure opaque, caché.

(3) Conversation privée.

Entre la forme d'un objet produit par un artisan et celle d'un objet produit par la grande industrie, nous voyons des différences sensibles, aussi bien dans les matières premières que dans la façon dont elles sont travaillées. Ce sont des différences techniques qui peuvent nous renseigner sur le niveau de développement technique atteint par le ou les producteurs considérés. Ces différences sont précieuses par exemple pour les archéologues. Les différences sociales qui règlent ces deux productions sont moins évidentes et

sensiblement plus éclairante. Certes le mode ne peut tout expliquer ; il ne faut pas «mécaniser» une telle méthode ne serait-ce que parce que la ville existe au-delà de son mode.

L'action de produire et plus précisément de composer la ville s'accomplit selon un processus qu'il s'agit d'élucider. Cette approche devra montrer ce qui n'est pas visible dans la forme finie. Dans ce processus existent en effet des acteurs unis par des forces et par des intérêts. A l'occasion de ce processus acteurs et forces entretiennent des rapports qui peuvent se nouer de différentes manières et les caractéristiques de ces rapports, tout comme les objets matériels et techniques qu'ils mettent en œuvre, déterminent grandement le terme, c'est-à-dire la forme de la ville.

Produire un objet complexe allant de l'utilité immédiate à la composition véritablement artistique implique que les facteurs de cette production ne seront pas seulement des moyens de production, mais aussi des intérêts économiques, des intérêts politiques, des traditions culturelles, chacun de ces éléments étant représenté par des intervenants directs ou indirects. Pour que la production de la ville ait lieu - ou son extension, ou sa transformation - il faut que ces différents facteurs soient combinés entre eux. C'est la manière spéciale d'opérer cette combinaison qui caractérise chaque mode de composition urbaine.

Nous sommes donc loin, ici, de simples différences de forme. Incidemment, nous pouvons noter combien la problématique des «styles» nous semble creuse et improductive. Certes les formes urbaines sont différentes, cependant ces différences ne résident pas seulement dans les formes ni même dans les techniques de leur réalisation, mais dans les caractères du mode qui les a produites, eux-mêmes déterminés par des rapports de composition.

Dans le cas de modes de composition passés il s'agira de reconstituer ces rapports par l'analyse historique. Dans le cas des modes actuels, il s'agira de les identifier et de voir comment ils fonctionnent. S'agissant d'un ensemble complexe, ce travail analytique

cependant elles existent. Il en va de même pour la production artistique : la forme de l'œuvre dévoile rarement les conditions de sa production.

[La forme d'un objet ne renseigne pas d'une manière immédiate sur la façon dont il a été obtenu. Il faut percer la surface de la forme, la dépasser pour atteindre à la connaissance de la forme.] Elle n'est pas, à elle seule, suffisante ; elle peut même à certains moments agir comme masque, comme instrument de non-connaissance. Chacun sait qu'il existe des formes qui mentent ; en matière d'architecture la chose est fréquente. Nous l'avons vu à propos de l'académisme.

Nous dirons que pour connaître et apprécier telle forme, il faut toujours analyser comment elle a été produite, le mode selon lequel elle a été produite. S'agissant ici de formes et de compositions urbaines, nous parlerons d'un mode de composition urbaine comme d'un concept englobant la forme et la production de la forme, destiné principalement à expliquer la forme par le mode de sa production, aussi bien que l'inverse : connaître le mode à partir de la forme.

Statut de ce concept. Le mode de composition est un objet abstrait qui n'a pas d'existence réelle. Seules existent les compositions effectivement réalisées. Les modes que nous allons caractériser ici, princier ou bureaucratique par exemple, n'ont pas, eux non plus, d'existence réelle. Seule existe, pour finir, la ville, toujours singulière, faite de plusieurs modes de composition différents, assemblés et articulés d'une certaine manière, elle aussi unique, pour donner telle ville historiquement déterminée. La ville est un ensemble complexe à déterminations multiples, un tout formel et social à un moment de son existence historique, du moins est-ce ainsi qu'elle se présente à nous. Le mode de composition doit être un outil de compréhension de cet ensemble complexe.

Cette démarche repose sur l'idée que la façon dont la ville se fait est au moins aussi importante que la ville faite et qu'elle est même

est nécessairement long et difficile, cela d'autant plus que les modes de composition sont toujours superposés ou combinés entre eux pour former la ville réelle.

Mode de composition, structures et types. Les recherches récentes visant à définir, classer, répertorier des formes urbaines à partir de leur morphologie pour définir des types de bâtiments, ont accumulé matériels et méthodes. A ce titre, elles sont précieuses. L'établissement de grandes typologies, qui permettent les recensements nécessaires de zones urbaines, constitue l'amorce d'un corpus du bâti urbain qui faisait cruellement défaut. Nous ne manquerons pas d'y faire appel.

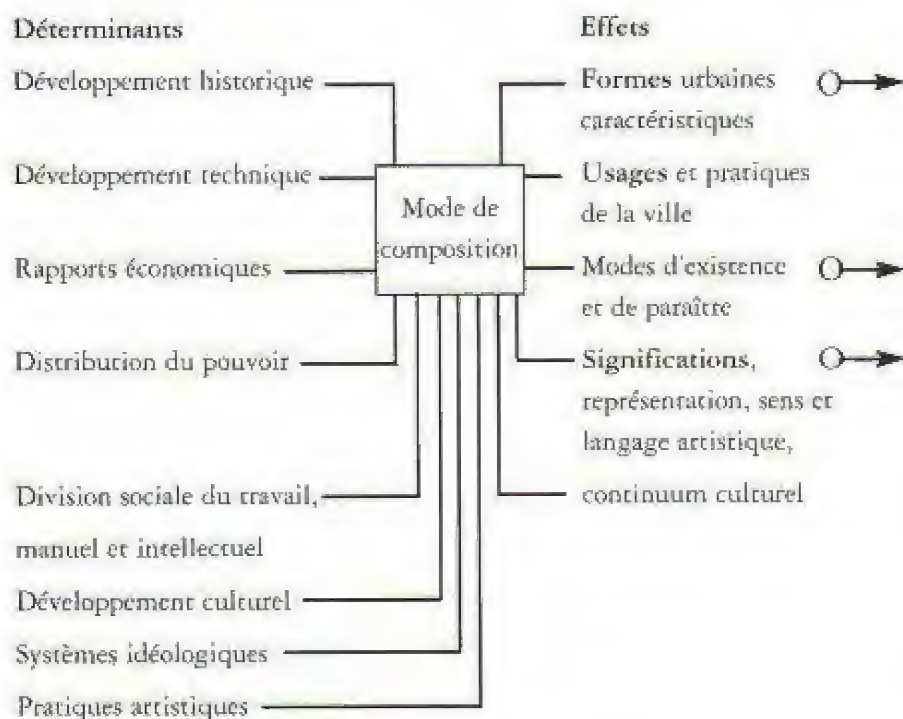
Le classement par structures et par types ne peut cependant éviter de donner du réel une image fixe et invariable, qui, aussi utile soit-elle, a pour caractéristique d'exclure le temps, ou tout au moins de donner de l'histoire une image figée. Cette démarche par la structure fournit des clés de compréhension généralement séduisantes, mais elle semble rencontrer les mêmes limites que l'analyse formelle : une difficulté à introduire critères et déterminants sociaux, dont on a vu l'importance.

Montrer les différences aide à préciser. Le concept de mode de composition est au contraire construit à partir de l'histoire et cela doit nous rendre prudents et modestes dans son application. Il n'y aurait rien d'anormal à ce qu'il soit mis en défaut, à l'occasion d'une analyse concrète. La plus grave des erreurs serait de vouloir forcer la réalité des choses pour la faire entrer dans une grille d'analyse - une structure - pré-établie. «S'élever, disait Marx, de l'abstrait au concret».

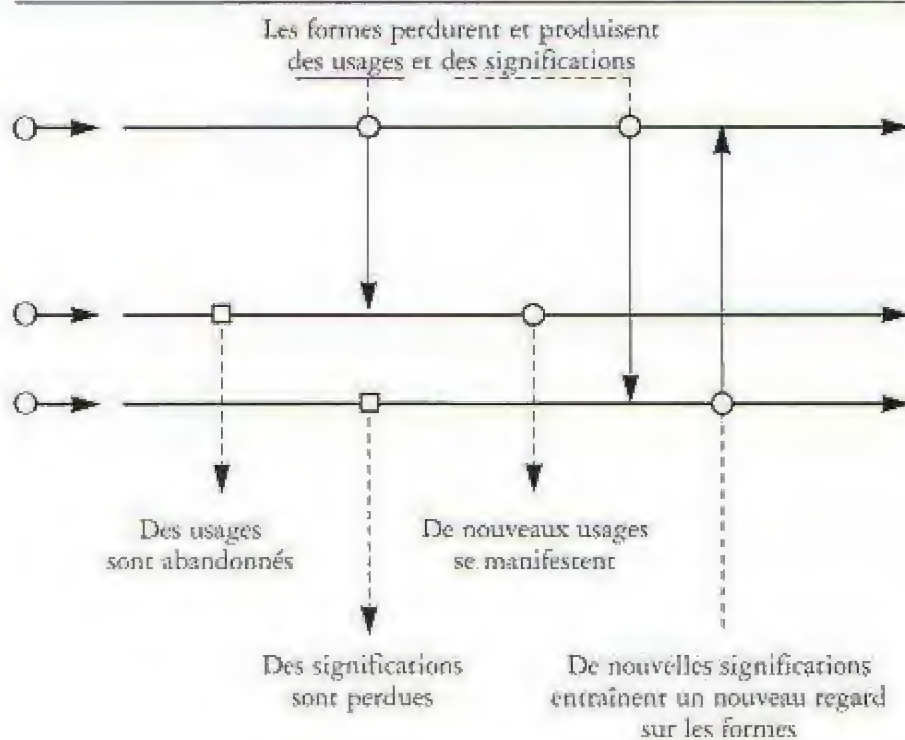
D'autre part, le même mode de composition peut se retrouver à des époques et en des lieux différents. Ceci n'est pas contradictoire avec le primat de l'histoire que nous venons de réaffirmer. Les mêmes rapports peuvent se nouer entre des acteurs différents et c'est la persistance de ces rapports, et non celle des acteurs, qui caractérise le mode en question.

Définition [On entend par mode de composition urbaine le processus social mis en action dans le but de produire un espace habité comprenant toutes les fonctions utiles au moment historique considéré et donnant dans le même mouvement forme et signification à cet espace.] Il ne s'agit donc pas d'un acte simple mais d'un processus complexe ayant des déterminants en amont et produisant des effets en aval.

Cela peut s'écrire :



DUREE HISTORIQUE



Cependant, ce schéma qui représente le plan fixe du moment historique de la composition doit être dynamisé. Ce mode de composition n'est isolé que pour des raisons de méthode et d'exposition. La matérialité des formes urbaines les fait se maintenir bien au-delà de l'époque pour laquelle elles ont été produites. **A leur tour elles produisent des usages et des significations** alors que les conditions sociales changent et que la forme reste inchangée.

John Ruskin dit : « Je voudrais voir nos habitations ordinaires construites pour durer... Je les voudrais voir avec des différences capables de convenir au caractère et aux occupations de leurs hôtes, susceptibles de les exprimer et d'en conter en partie l'histoire. »

Il faut donc replacer le mode de composition et ses résultats dans la longue durée historique. Formes, usages et significations sont pris dans un mouvement dialectique permanent qui est la dialectique même de la ville. La jonction de l'espace et du temps est ici indispensable.

Quelques exemples de modes de composition. Nous examinerons dans les chapitres suivants quatre modes de composition qui nous semblent caractéristiques de la formation des villes occidentales depuis l'époque moderne. **Le mode princier**, celui du pouvoir autoritaire, **le mode traditionnel**, celui des métiers et des savoir-faire, **le mode libéral**, celui de l'espace marchandise, **le mode réglementaire**, celui de la bureaucratie. Il serait utile de poursuivre ce travail et d'examiner sous cet angle par exemple **le mode antique** fondé sur le travail des esclaves, **le mode religieux** fonctionnant au consensus populaire, **le mode colonial** qui repose sur la domination et l'ignorance de l'autre. Quand au **mode démocratique**, encore jamais vu dans l'histoire, il pourrait éclairer la période actuelle, dans sa revendication profonde et conduire vers des formes inédites.

Le champ cependant serait trop vaste. Force est de nous limiter.



LE MODE PRINCIER

Le Prince n'est pas nécessairement monarque. Ni monarque absolu. Cependant, dans la mesure où le pouvoir absolu est la forme pure, exacerbée, du pouvoir, il en est aussi la forme la plus représentative et nous puiserons nos exemples plus particulièrement dans les compositions de la monarchie française, sachant que le mode princier désigne plus généralement la composition du pouvoir.

Composition du pouvoir. Il faut entendre par là toute composition urbaine fondée sur un rapport d'autorité et qui marque l'espace de cette autorité. Le processus de cette production particulière de l'espace se démarque des conditions ordinaires. Il y a dans ce mode un caractère d'exception se manifestant aussi bien dans la forme que dans le procès de son élaboration, par la transgression des règles et des usages habituels.

Les exemples les plus connus nous montrent que ce pouvoir de composition s'exerce dans la ville et hors la ville. Le cas de Paris est éclairant puisque les voies royales, les places royales, les palais royaux successifs décrivent de manière en quelque sorte chronologique l'instauration, l'emprise et l'apogée du pouvoir royal en France, mais en montrent aussi les limites. Intra-muros, Paris est une ville densément peuplée et le pouvoir - si absolu soit-il - ne peut faire table rase partout. C'est pourquoi, à certains moments, il émigre - Versailles, Marly - ou installe ses grands équipements dans les champs, les Invalides, l'Ecole militaire.

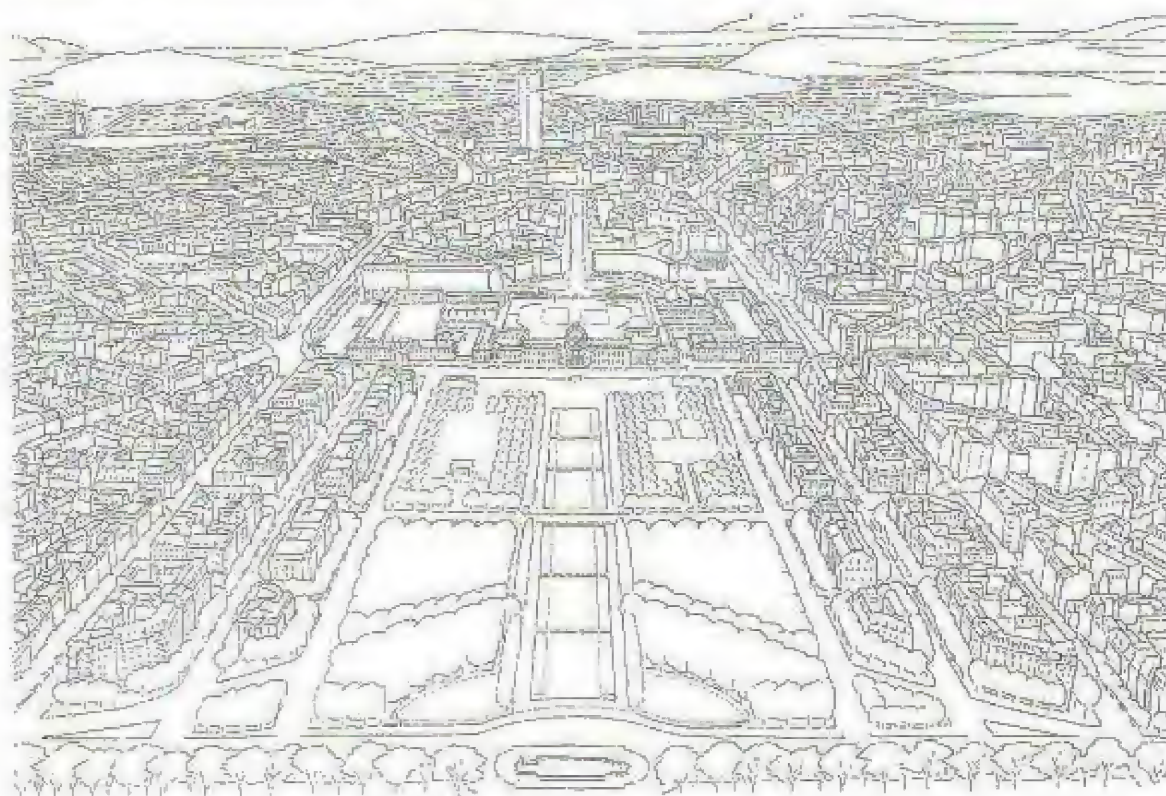
Dans les deux cas, les effets urbains sont nets. Un simple regard sur une photographie aérienne nous montre comment la place royale s'oppose brutalement à la ville ordinaire, domestique, qui l'entoure, comme si le «tissu» urbain n'avait de cesse de cicatriser ses limites. L'espace urbain s'est en quelque sorte «modelé» par rapport à cet espace d'exception. Il en va de même avec le lotissement des jardins, le long des grandes avenues baroques qui se règlent par rapport aux axes du monument, lequel «exporte» en quelque sorte ses règles dans la ville à venir.

Ces compositions ont nécessité une procédure exceptionnelle pour exproprier l'usage antérieur. Il y a un ordre, une volonté supérieure, une décision, un décret ou un édit qui, à l'avance, balaie les obstacles, ce que le langage populaire désigne comme «fait du prince». L'espace banal, celui de l'artisanat ou celui de la paysannerie, est en quelque sorte aboli, rendu libre, exproprié des usages pouvant entraver la réalisation prioritaire.

Ce caractère est constitutif du mode princier. Dans la mesure où elles ressortissent à ce mode, les grandes opérations d'urbanisme aujourd'hui, nécessitent, elles aussi, cette expropriation initiale et il est clair que cette action, à elle seule va marquer durablement le caractère de la forme urbaine, mais, avant tout, c'est là la façon d'affirmer et d'exprimer le pouvoir. C'est une marque congénitale, une trace indélébile.

Sur le plan politique par conséquent, un déterminant fondamental est nécessaire, celui d'un pouvoir fort. Pour rester dans

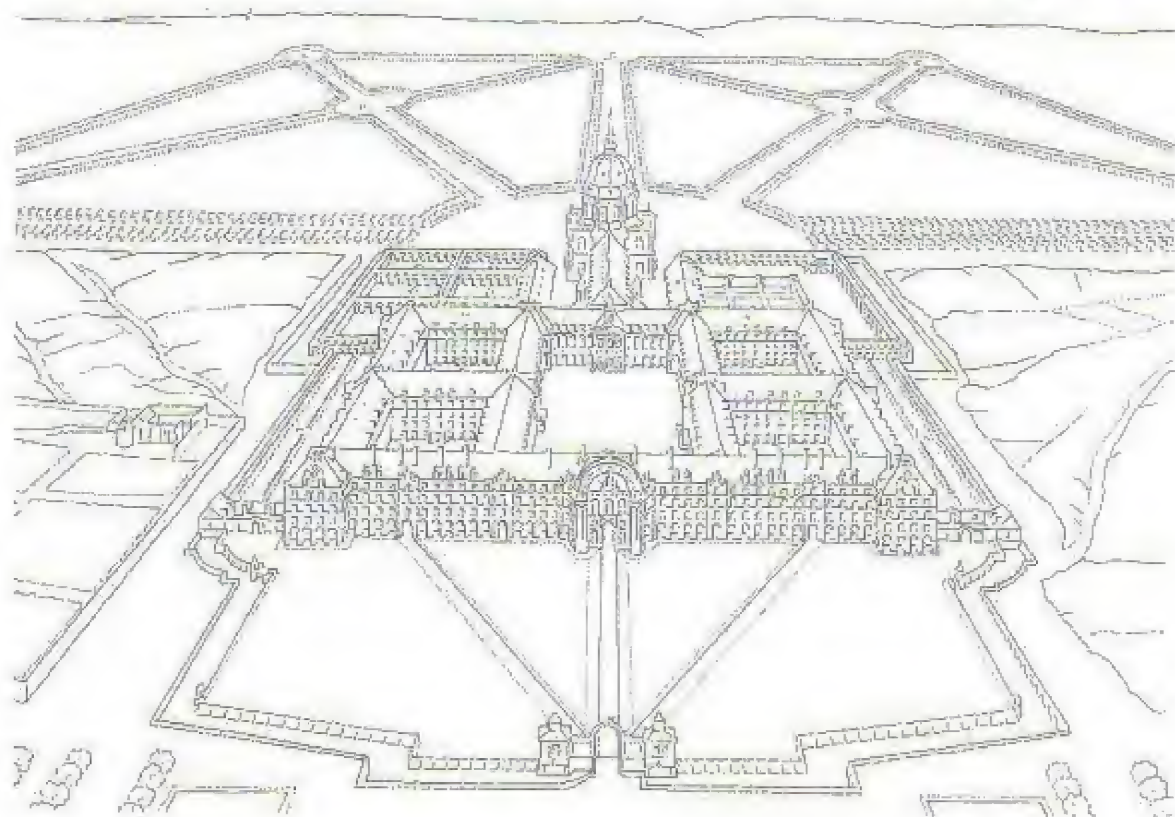
*L'espace urbain
s'est en quelque sorte
modèle par rapport
à ces espace d'exception,
comme si le «tissu»
n'avait de cesse
de cicatriser ses limites.*



l'exemple de la monarchie française, ce pouvoir s'incarnait dans les formes d'Etat absolutiste disposant d'une machinerie de plus en plus centralisée. C'est lui qui se manifeste de façon quasi littérale par la construction continue de Versailles pendant près de deux siècles. Modèle à bien des égards insurpassable, parangon qui condense et symbolise le pouvoir absolu, on sait que pour ces raisons même Versailles a fait l'objet de nombreuses imitations. Tout pouvoir, d'une manière ou d'une autre, rêve de Versailles. Par-delà cette force des formes, il est intéressant pour nous de noter que la composition du palais a fortement déterminé la composition de la ville alentour. Il y a là comme une totalité régnante, une forme urbaine totalisante, c'est-à-dire capable, à partir d'une place, de commander à la ville et, par-delà, au territoire tout entier. Comme tout pouvoir, cette composition porte en elle la capacité de subordination.

*...le long des grandes
avenues baroques qui se
règlent par rapport
aux axes du monument,
lequel «exporte» en
quelque sorte ses règles
dans la ville à venir.*

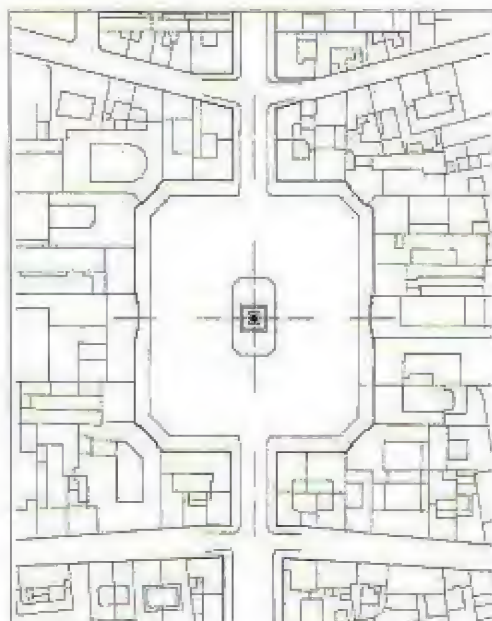
Il est important d'insister sur le caractère particulier de la société monarchique dans laquelle le pouvoir, le savoir, la loi et, au travers



d'eux, toutes les relations sociales se trouvent incorporées à la personne du roi. C'est pourquoi il était nécessaire de tuer le roi en 1793 en dehors de toute utilité tactique, la prise de pouvoir étant effective depuis 1789, mais bien pour qu'un nouvel ordre advienne.

Il faut remarquer que ce mode de composition qui vaut à la tête de l'Etat, se reproduit, à l'identique, tout au long de la hiérarchie de pouvoirs qui gravitent autour de la monarchie. Toute la classe aristocratique en use. Une grande partie de la campagne est composée de la même manière par les seigneurs, grands propriétaires de rente foncière qui édifient leurs châteaux, demeures ou gentilhommières. Ils déterminent ainsi un réseau de dessertes, des axes, des plantations d'alignement qui influencent grandement les villages et les bourgs installés sur leur territoire. Cela à des échelles et avec des fortunes diverses, de l'intendant général, comme Fouquet à Vaux, au modeste hobereau campagnard. Les monographies locales montrent abondamment la coexistence du château et du village, du parc et du terroir cultivé, de la villa Lante à Bagnaia à l'Isola Bella côtoyant l'île des Pêcheurs sur le lac Majeur.

Que le seigneur soit laïque ou ecclésiastique ne modifie pas fondamentalement le mode de composition. Les grands édifices religieux, monastères et couvents, qui durant l'âge classique ont connu un large développement ont aussi durablement marqué l'espace. L'Eglise était un considérable propriétaire foncier, aussi bien à la campagne qu'à la ville, ce qui lui a conféré une place importante dans les questions spatiales, aussi bien sur le plan matériel que sur le plan symbolique. Une grande partie des équipements d'Ancien Régime, comme l'hôpital général, étaient organisés par l'Eglise et autour d'elle. Ces équipements avaient, comme on le sait, un impact puissant sur toute l'organisation urbaine.



*Il y a un ordre,
une volonté supérieure,
un édit ou un décret
qui à l'avance balaise
les obstacles.
L'espace banal est en
quelque sorte aboli.*

Nous voyons donc qu'à des échelles, en des lieux et à des époques qui diffèrent, le pouvoir développe des rapports de composition où l'on relève de nombreuses constantes.

Le pouvoir doit également disposer des moyens économiques pour réaliser concrètement ses projets. Là encore, il convient de relever le caractère généralement exceptionnel du financement, sa nature hors des transactions communes, des échanges marchands. Les fonds du pouvoir proviennent nécessairement de l'impôt ou de la rente ou des deux à la fois. Certes, les fonds disponibles sont variables, en fonction des recettes et des dépenses, notamment celles des guerres.

Il y a les périodes fastes et les périodes pauvres, comme il y a des conjonctures politiques plus ou moins favorables à l'engagement de grands travaux. On sait par exemple que certaines places royales - la place des Vosges, la place Vendôme - sont « loties » selon un mode mi-libéral, mi-réglementaire au sens où nous les définirons plus loin. Cela montre bien évidemment les limites du trésor royal, mais aussi l'interaction des modes de composition. Même s'il doit tenir compte d'une certaine rentabilité, l'intervention du financement public, celui du prince comme celui de l'État, ne peut manquer d'être différente au sein de l'économie générale. Son caractère exceptionnel confère une partie de son unité à ce mode de composition.

Du côté de la division sociale du travail, on sait qu'à l'âge classique les classes paysannes sont majoritaires, l'activité artisanale nombreuse et que les manufactures préfigurent une mécanisation des tâches qui s'étendra largement par la suite. Le travail intellectuel est minoritaire ; il est principalement agrégé au pouvoir, à ses hiérarchies, à ses ramifications. Ce sont les cours. Quelques grands artistes travaillent principalement pour l'aristocratie, l'appareil d'État ou le roi lui-même, ces classes régnantes étant les seules à commanditer une activité artistique d'envergure. On sait combien les artistes étaient dépendants des princes, au point d'en être les « valets ». Que l'on songe à Bach et au prince de Brandebourg, ou à Haydn des années plus tard, à Esthéraza.

Dans le domaine qui nous intéresse, les grands artistes sont architectes, peintres, sculpteurs, ingénieurs ou jardiniers ; certains cumulent plusieurs de ces qualités. Les artistes du XVII^e siècle français marquent l'apogée de ce mode de composition. Le Vau, Mansard, Le Brun, Le Nôtre produisent des œuvres dont l'unité est totale. Les qualités des grandes compositions réalisées, aussi bien que celles restant à l'état de projets, sont certes dues à la qualité des artistes, à leur travail rigoureux, à leur génie personnel, mais aussi sans doute à leur situation particulière.

Il s'agit en effet d'une toute petite élite, très spécialisée, travaillant pour un pouvoir unique, à l'intérieur d'un système référentiel et esthétique stable et bien établi. Nous ne sommes plus dans les phases de recherches de la Renaissance, mais dans un langage constitué et qui se consolide toujours plus, dont les règles et les canons sont fixés. C'est « l'enchaînement baroque » de Kaufmann qui confère à ces œuvres leur continuité invariable. Il est remarquable en effet que ces grandes compositions qui s'échelonnent sur plusieurs dizaines d'années, peuvent être arrêtées et reprises sans que leur unité d'ensemble ne s'en trouve altérée.

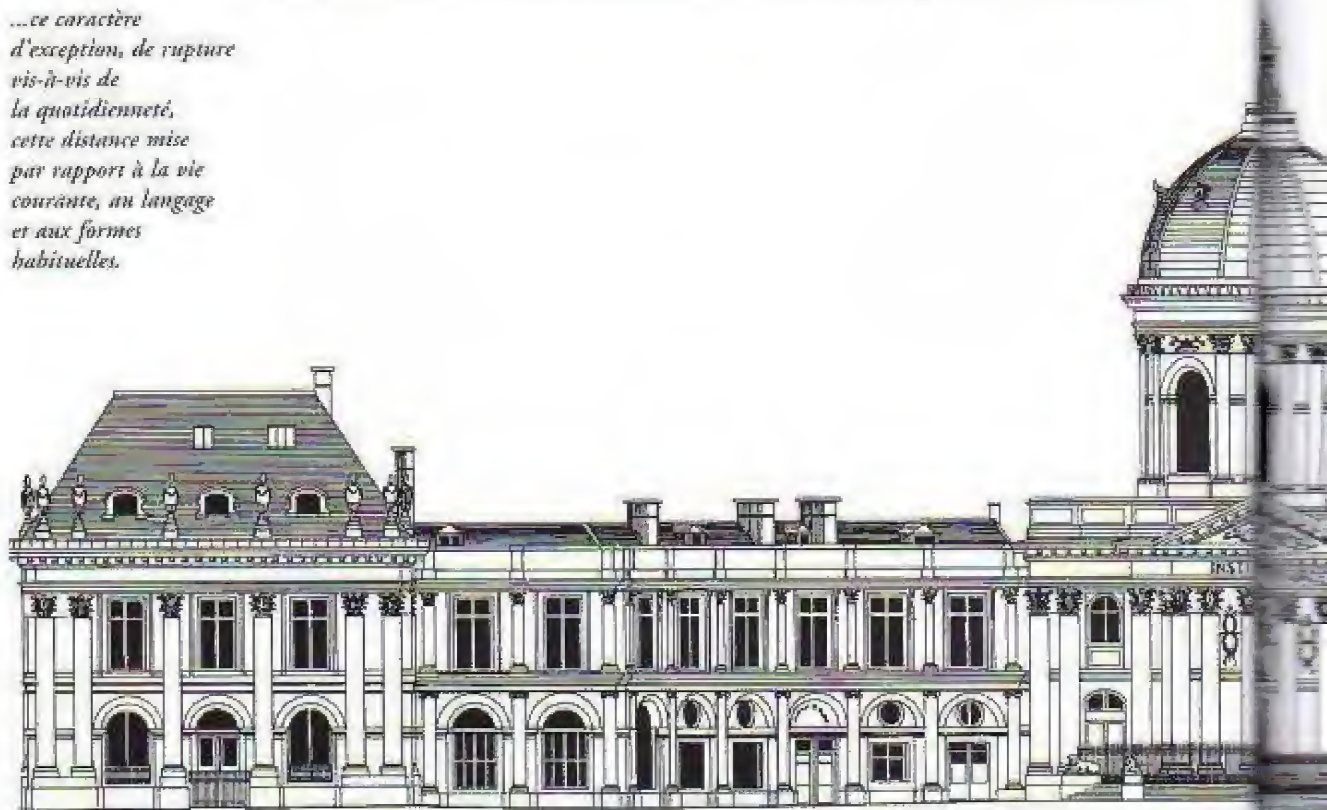
[La séparation de l'art et de la société est à ce moment accomplie et c'est à partir de cette séparation que se constitue la position privilégiée des grands artistes.] Dans leur sphère relativement circonscrite, mais cependant universalisée - n'oublions pas que la France était alors le modèle de l'Europe et du monde -, ils étaient soucieux de porter la création artistique à son plus haut niveau. Leurs œuvres peuvent se lire comme un hymne à la gloire du pouvoir qui les commandite, mais aussi comme la constitution d'un champ esthétique visant un système de significations universelles. De fait, le classicisme atteint des sommets inégalés ; les œuvres restent aujourd'hui encore la référence obligée, le modèle inimitable.

Les corporations d'artisans, les entrepreneurs travaillent à la réalisation matérielle. Ils disposent d'une force de travail manouvrière considérable pour mener à bien ces grands chantiers pour ainsi dire sans mécanisation aucune : terrassements, creusement des canaux,

extraction et taille des pierres, assemblage des grandes charpentes, etc. Tous ces travaux sont exécutés selon les plans, les directives et les modèles des grands maîtres d'œuvre. [Ils font appel à l'habileté manuelle et au métier des artisans mais non à leurs capacités créatrices telles qu'elles s'exercent dans leur travail ordinaire.] Cette séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel est aussi une caractéristique de ce mode de composition. Le pouvoir a besoin d'une cohorte d'artistes qu'il choisit et qu'il commande, qui lui sont dévoués et qui reproduisent eux-mêmes les rapports de pouvoir dont ils sont issus. Les exemples ici abondent.

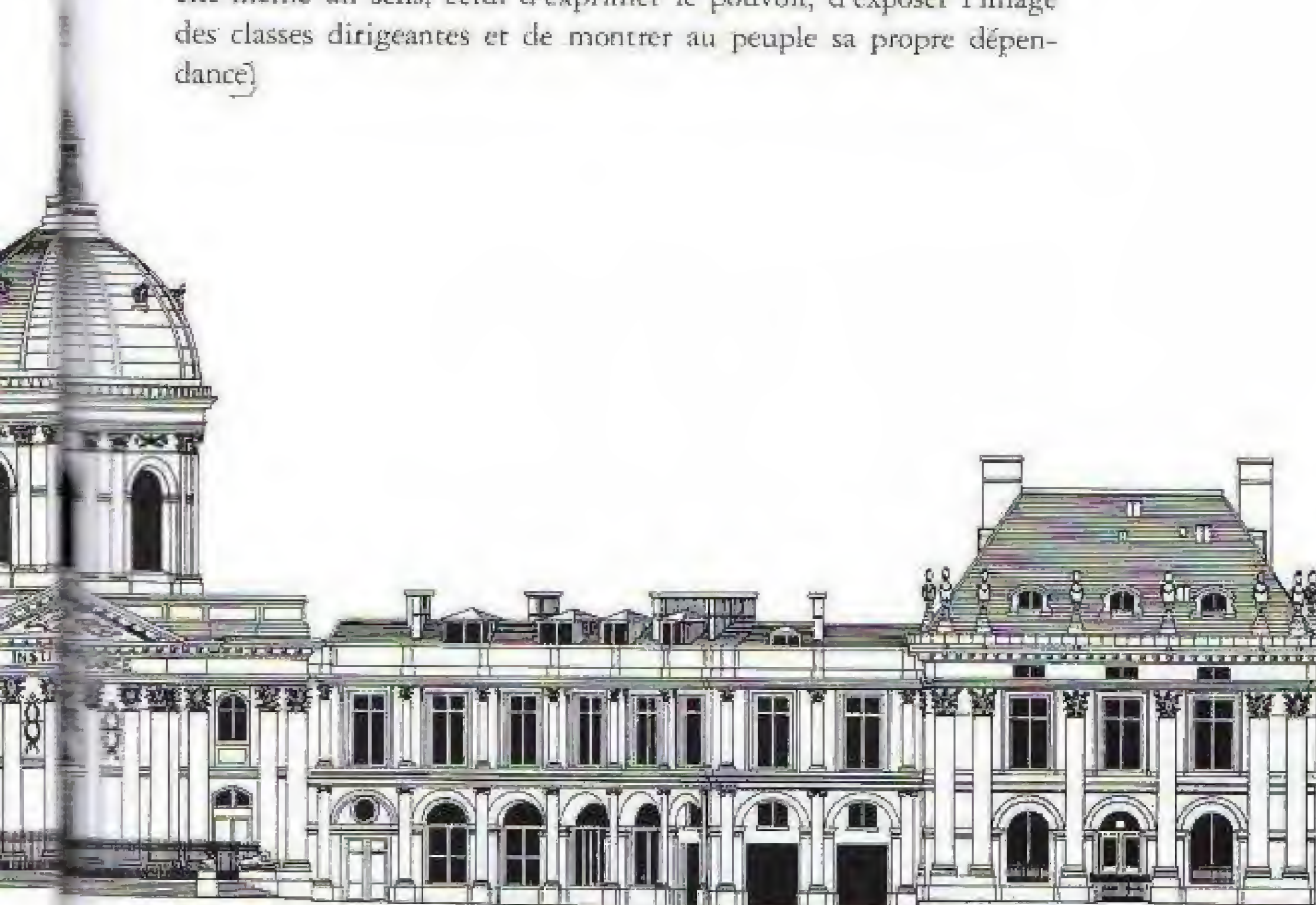
[La construction de l'espace du prince est un laboratoire permanent de création, d'essence intellectuelle et aristocratique, qui se constitue à côté, en opposition aux créations populaires.] Nous relevons ici encore ce caractère d'exception, de rupture vis-à-vis de la quotidienneté, cette distance qui est mise par rapport à la vie courante, au langage et aux formes habituelles. [Ainsi s'érige progressivement une culture dominante - et la façon de faire la ville

*...ce caractère
d'exception, de rupture
vis-à-vis de
la quotidienneté,
cette distance mise
par rapport à la vie
courante, au langage
et aux formes
habituelles.*



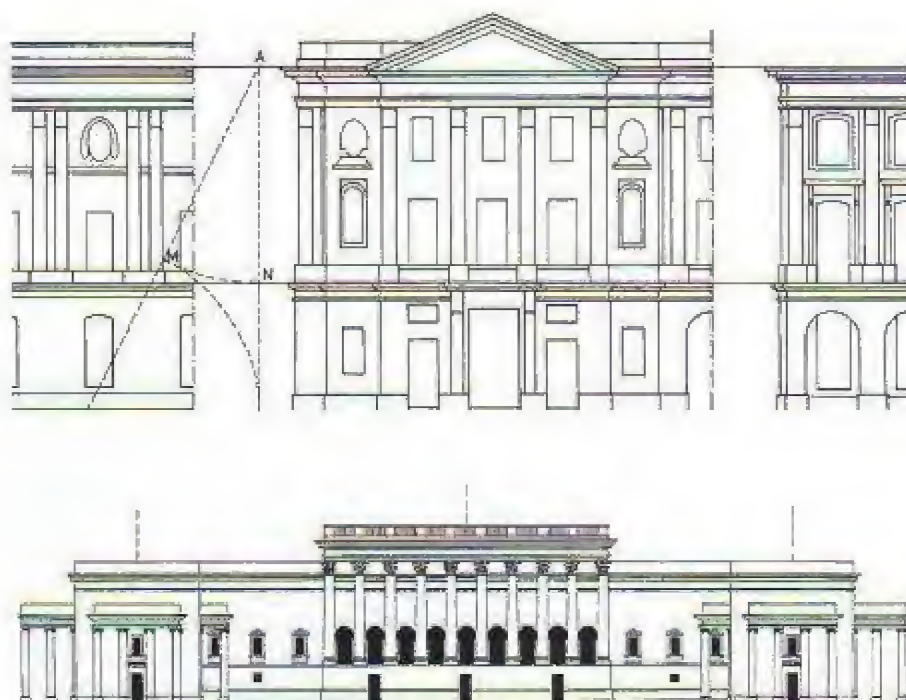
et la forme donnée à la ville participent de cette domination culturelle - qui co-existe avec la culture populaire. Il y a deux mondes bien distincts entre l'aristocratie et les masses, aux frontières relativement étanches aussi longtemps que les classes intermédiaires resteront faibles, en nombre et en pouvoir, et ne pourront de ce fait y introduire leur porosité.

La culture est très nettement élitiste à l'âge classique. Ces œuvres déploient leur image comme un sommet inatteignable pour tout un chacun. La composition urbaine expose ses façades, déroule ses rythmes et ses colonnades. La création artistique parle le langage du pouvoir ; les formes urbaines se situent en rupture avec leur environnement contemporain ; elles portent la trace des moyens exceptionnels qui ont été mis en œuvre pour leur création et leur réalisation. Cette démarcation d'avec les formes ordinaires a en elle-même un sens, celui d'exprimer le pouvoir, d'exposer l'image des classes dirigeantes et de montrer au peuple sa propre dépendance.



Ces formes ne reprennent en rien les éléments de l'espace populaire. Elles développent leur logique propre. Elles vont chercher leurs modèles très loin dans l'antiquité grecque et romaine, c'est-à-dire dans un espace temps culturel inaccessible. C'est l'architecture de la Rome impériale qui revient au premier plan et cet avatar ne peut être tout à fait un hasard. Rome est bien le mythe fondateur de tout pouvoir et il y a une évidente adéquation entre cette forme et le contenu que l'on veut exprimer. Les ordres antiques - dorique, ionique et corinthien - restent la base de la composition des façades. Utilisés seuls ou superposés ou combinés avec des éléments architecturaux secondaires, soubassements ou étages attiques, ils sont le référent général de ces architectures, même si une grande liberté préside souvent à leur agencement, au gré de la fantaisie ou de l'imagination des architectes et des sculpteurs.

Ordre et ordonnancement. A partir de l'ordre est construit l'ordonnancement de l'espace architectural et urbain. De la base à l'entablement, les ordres déterminent des hauteurs, des horizontales qui vont traverser la ville et donner, de place en place, la référence, le départ de toute mesure, l'élément de comparaison, l'appréciation de la singularité mais aussi de la déviance.



...les ordres déterminent des hauteurs, des horizontales qui vont traverser la ville et donner, de place en place, la référence, le départ de toute mesure, l'élément de comparaison, l'appréciation de la singularité mais aussi de la déviance.

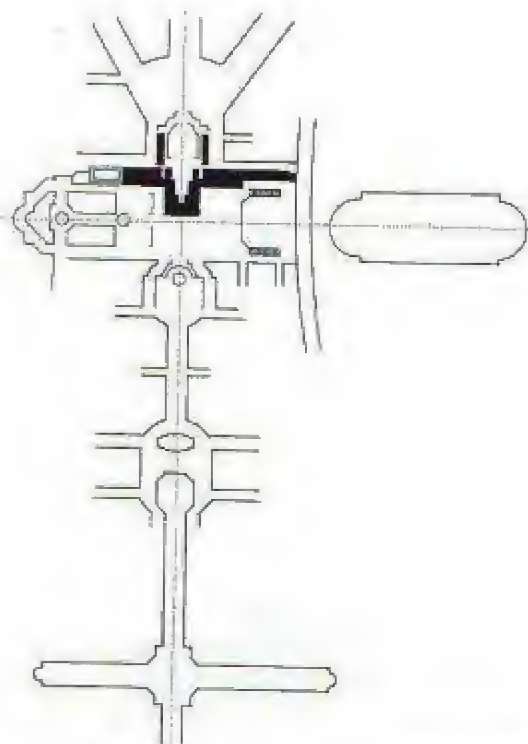
des maisons banales qui sont, elles, de hauteurs inégales, de travers et de guingois, la référence, le départ de toute mesure, l'élément de comparaison, l'appréciation de la singularité mais aussi de la déviance. Il en est de même pour les mouvements verticaux. Les ordres déterminent des espacements, des rythmes, des percements, des rapports entre les hauteurs et les largeurs ; ils déterminent aussi des reliefs, c'est-à-dire des ombres et des lumières.

D'une façon plus générale, les ordres assurent une distribution cohérente et coordonnée des façades. La façade revêt dans ce mode de composition une importance toute particulière, car elle est le lieu d'exposition par excellence. Il faut noter que la cohérence dictant toutes les proportions de ces architectures provient d'un principe unique [l'unité dimensionnelle de base, qui est celle du diamètre de la colonne ou de la largeur du pilastre.]

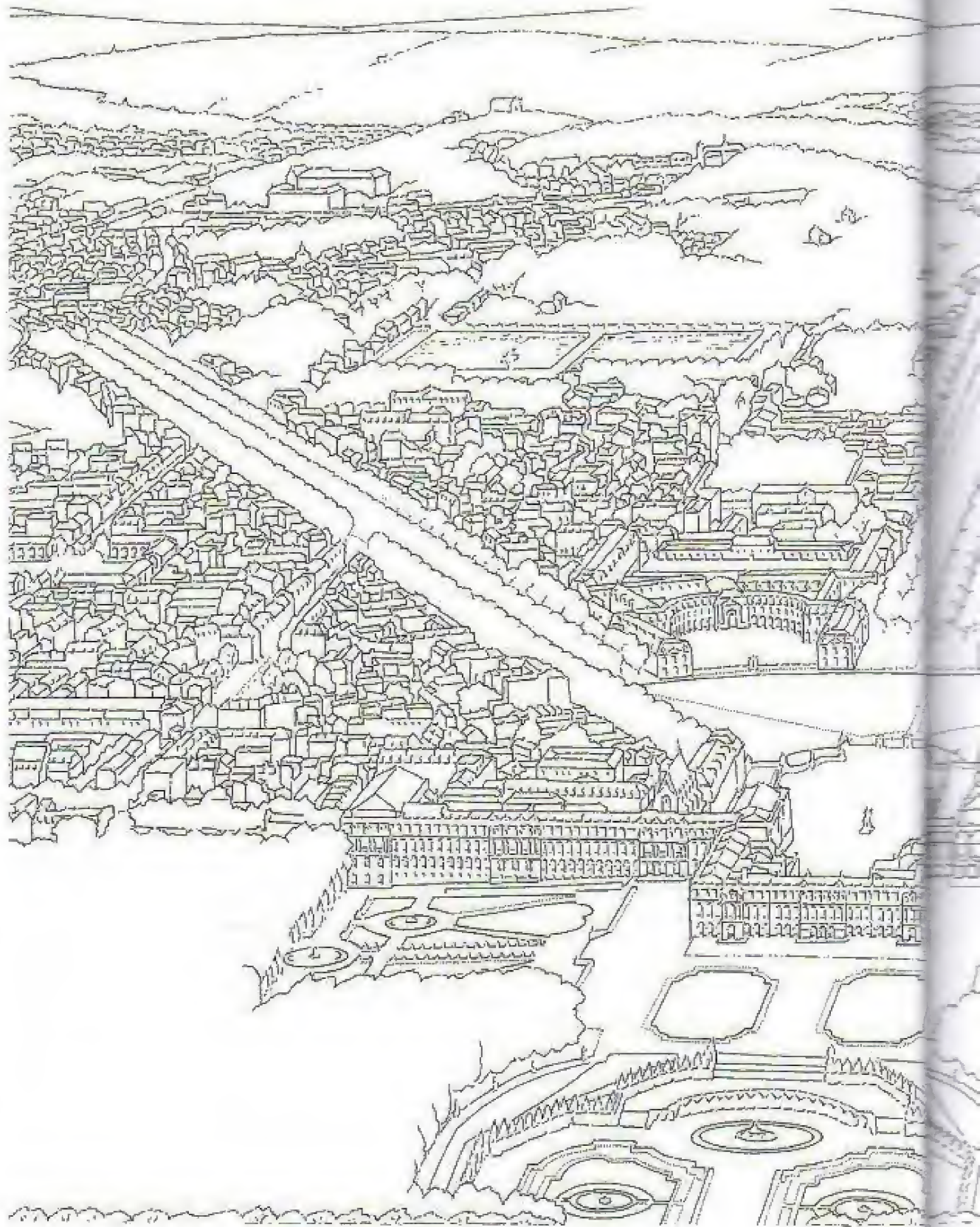
Sans vouloir établir une analogie entre cette source unique de composition et le caractère unique du pouvoir absolu comme source de tout rapport social, il est troublant de constater la convergence entre le champ politique et la forme donnée à la ville.

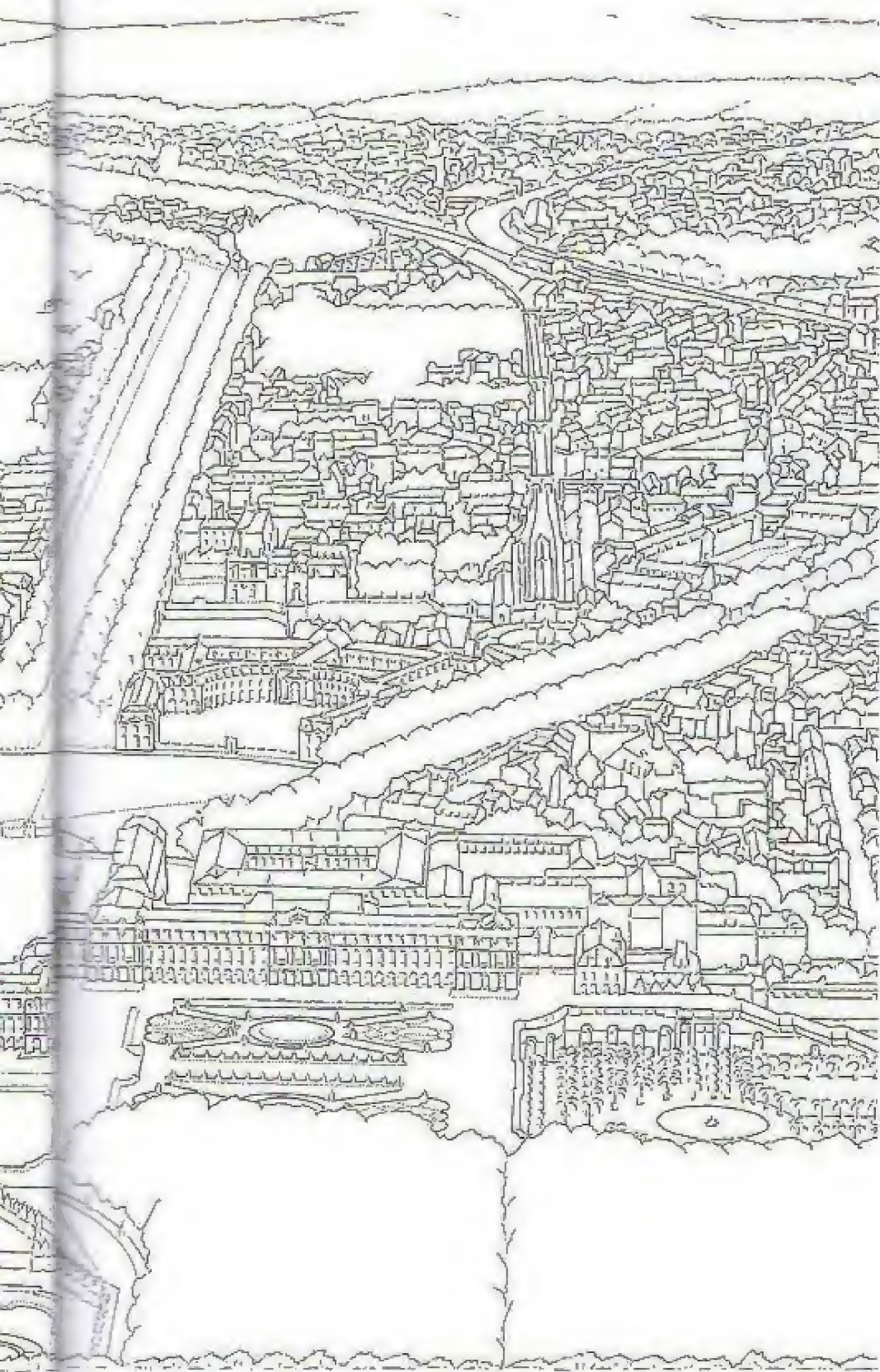
Comme le pouvoir unique interdit ou soumet tout pouvoir ou toute initiative qui pourrait lui être concurrente, la composition à partir des ordres classiques interdit tout élément étranger au petit nombre des composants architecturaux [L'initiative de l'artiste compositeur elle-même est ici limitée, l'initiative d'un intervenant extérieur, d'une tierce personne - d'un tiers état - entre l'auteur et l'œuvre, est totalement impensable.]

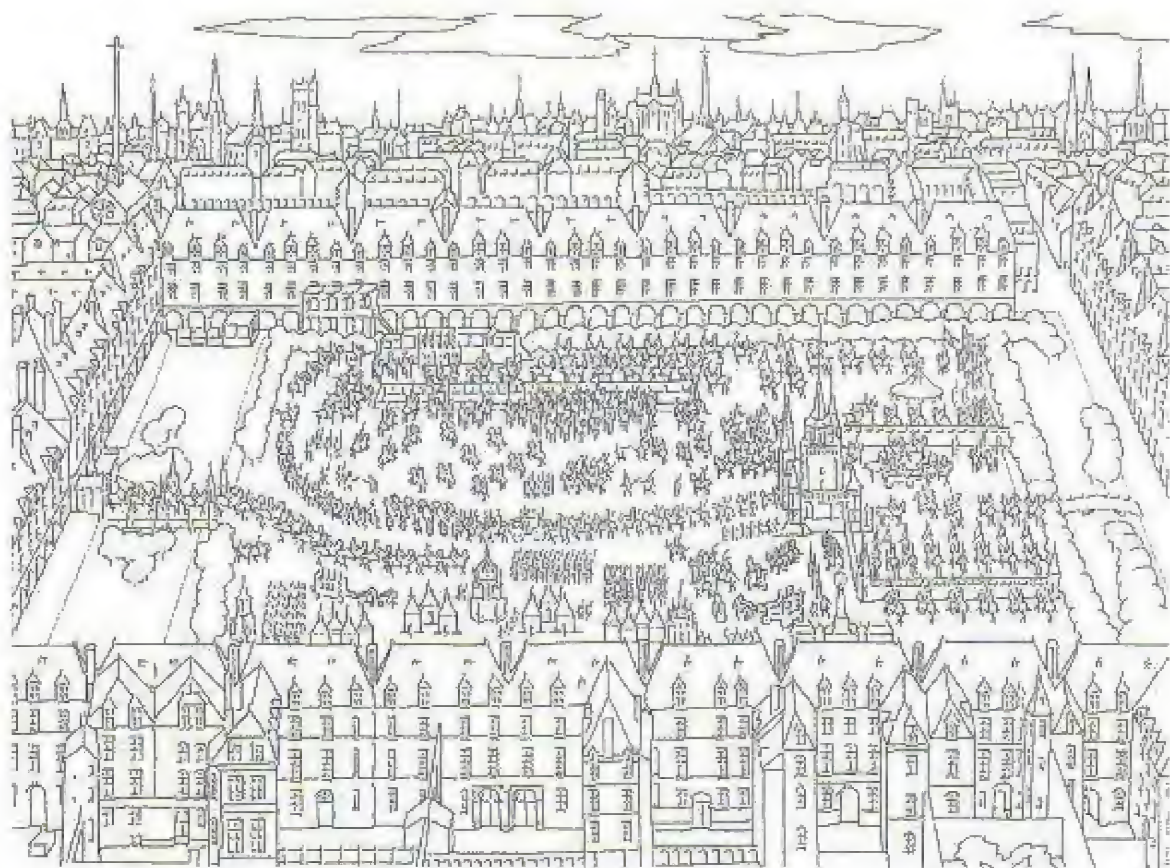
L'ordonnement, c'est l'introduction de la règle dans la ville. C'est un espace régulier, régulateur, qui va s'opposer à l'aléatoire,



...par la seule composition ces grands ensembles extérieurs sont ramenés à une origine unique, la pièce du pouvoir, la chambre du roi pour faire comprendre qu'aucune extrémité lointaine de ce pays ou de cette ville ne saurait revendiquer une quelconque autonomie, sous peine de perdre son existence même.







*Apparat et parade
ont les utilisations
principales des places,
osmose extraordinaire
des espaces internes et
externes...*

à l'incertain, à l'inconnu qui règnent dans les différents quartiers. La régularité classique s'impose au moyen de grands plans, de grands axes, de symétries, générales et secondaires, d'équilibre des masses entre elles. C'est un espace achevé, immobile ou presque, rigoureusement organisé. [La ligne droite, l'angle droit sont la base du vocabulaire architectural, ainsi que les rythmes, les répétitions, les alternances (ordre principal, ordre secondaire, travée rythmique, etc.), les oppositions des vides et des pleins, tous ces éléments de composition repris de l'Antiquité au travers de la Renaissance italienne puis française, ont trouvé à l'âge classique leur plein développement et leur efficacité maximale.]

Nous devons accorder une attention particulière à l'échelle de ces compositions, pour observer que, là encore, cette échelle se situe d'emblée hors du commun. Il s'agit généralement d'édifices de grandes dimensions dépassant matériellement les constructions ordinaires mais les dépassant surtout par l'échelle de composition. L'emploi d'unités dimensionnelles constantes, d'axes, de

rythmes réguliers donnent au bâtiment ou à la place une échelle spécifique, même s'il s'agit quelquefois d'éléments assez petits tels qu'une porte ou un pavillon d'entrée.

Cette échelle enfin, déborde souvent le cadre strict de la composition elle-même, elle influe sur la ville alentour. Des avenues sont tracées, des perspectives sont ouvertes à partir d'un élément majeur de la composition. Les exemples en sont nombreux : les trois avenues de Versailles par rapport à la Cour de marbre, l'avenue de Breteuil par rapport au dôme de Mansard, l'avenue de l'Observatoire dans l'axe sud du Luxembourg, etc.

De plus, comme on le sait, ces compositions étaient accompagnées, la plupart du temps, de grands et beaux jardins qui ont laissé des traces durables. Pour ce qui est de l'art français des jardins, les mêmes principes de composition sont appliqués : grands équilibres végétaux, perspectives symétriques, grands tracés rectilignes, dessins géométriques des parterres et des bassins. Il est frappant de remarquer, là encore, comment par le jeu des axes, la hiérarchie des perspectives, c'est-à-dire par la seule composition, ces grands ensembles extérieurs sont ramenés à une origine unique, celle du centre du château, la pièce du pouvoir, la chambre du roi, pour bien montrer et faire comprendre qu'aucune extrémité lointaine de ce parc ou de cette ville ne saurait rejeter cette dépendance, revendiquer une quelconque autonomie, sous peine de perdre son existence même.

A terme, au travers des compositions principales qui vont se démultiplier, comme dans un miroir d'elles-mêmes, et qui pénètrent villes et campagnes, de châteaux en villages, c'est la composition du territoire entier qui est visée, c'est-à-dire en fait la soumission entière du territoire. C'est ainsi que l'envoi sur place des architectes du roi va de pair avec la démolition des remparts et le démantèlement des villes autonomes.

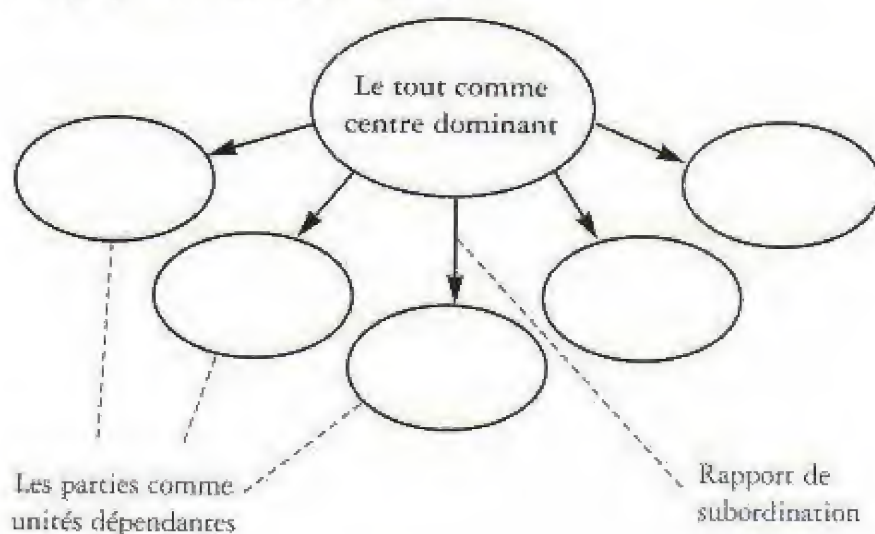
Sur ce rapport de composition. Les œuvres produites selon ce mode de composition sont caractérisées par un rapport d'unité entre les parties et le tout qui est extrêmement

remarquable. Cette unité, nous venons de le voir, est bien inscrite dans les déterminations [: unité et pouvoir, unité des créateurs, unité d'un système référentiel]. L'enchaînement des parties et du tout est parfaitement achevé : on ne peut extraire ou modifier une partie sans mettre l'ensemble en péril.

Il me semble que nous pouvons dire que non seulement ce rapport d'unité existe mais qu'il est renforcé, exacerbé par une relation de dépendance. Ici, les parties ne constituent pas seulement le tout qu'elles forment, elles dépendent de ce tout. C'est lui qui leur donne force et cohérence, en quelque sorte depuis l'extérieur d'elles-mêmes, tout comme le pouvoir est à l'extérieur de la société civile, tout comme le travail intellectuel est à l'extérieur du travail manuel, tout comme les règles de composition sont à l'extérieur des œuvres créées. Le tout n'est pas seulement le tout, mais le centre de la composition, centre dispensateur de substance, maintenant l'ensemble des parties dans un rapport de subordination.

Il y a là une sorte de transsubstantiation, un transfert de substance entre la personne du prince et les œuvres qui de ce fait continuent de recéler une partie de cette personne longtemps après sa disparition.

Ce qui pourrait être représenté ainsi :

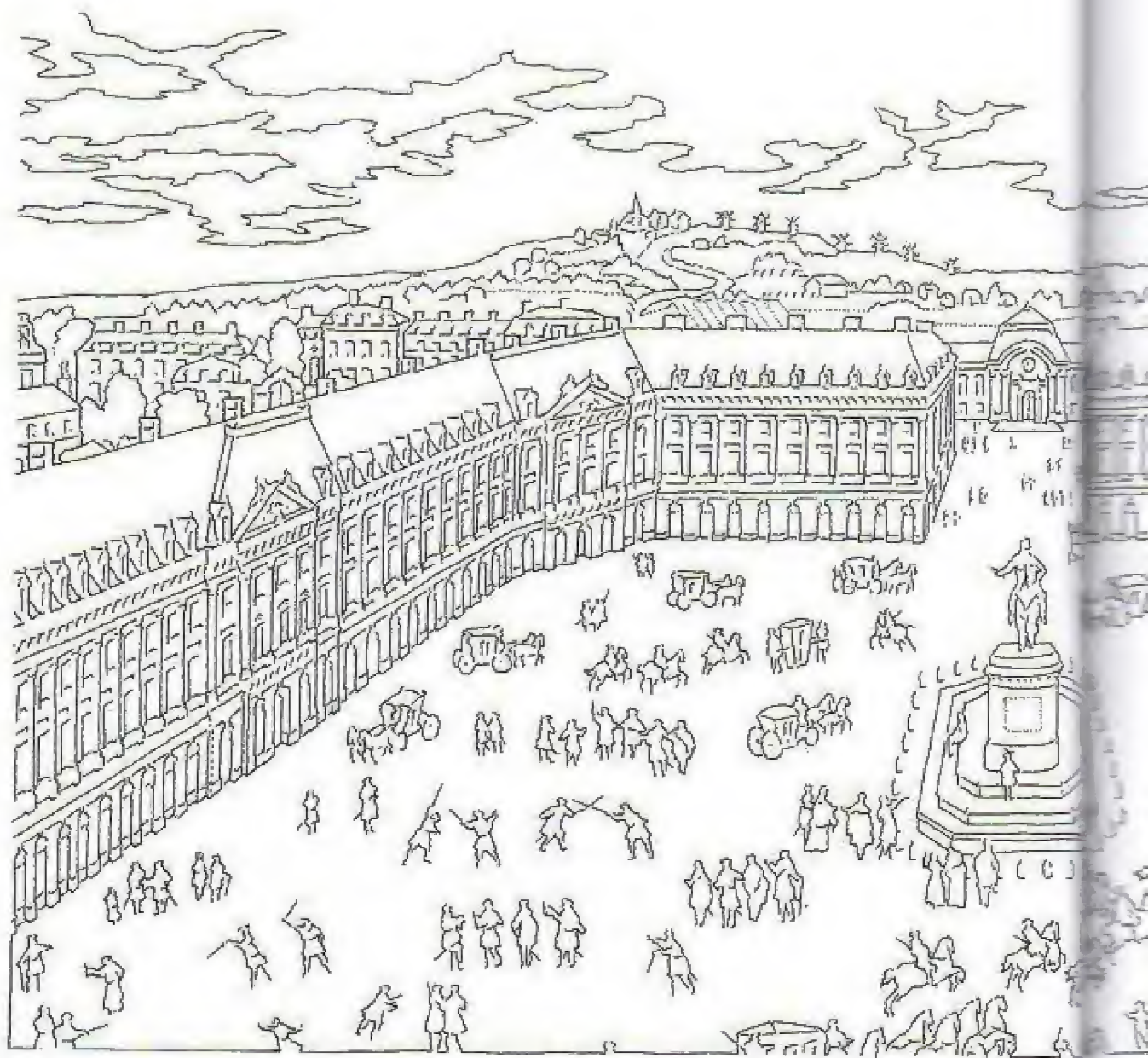


Exposition du pouvoir. Quels sont les usages de cet espace princier ? Ils doivent être spécifiés bien évidemment selon chaque type de programme, ce que nous ne pouvons faire ici. Cependant, il me semble que nous pouvons distinguer entre l'usage interne, celui d'abriter matériellement une classe régnante, lieux d'exercice du pouvoir, lieux de résidences, de fêtes, constitution d'un patrimoine, etc. et l'usage externe, celui d'exposer le pouvoir.

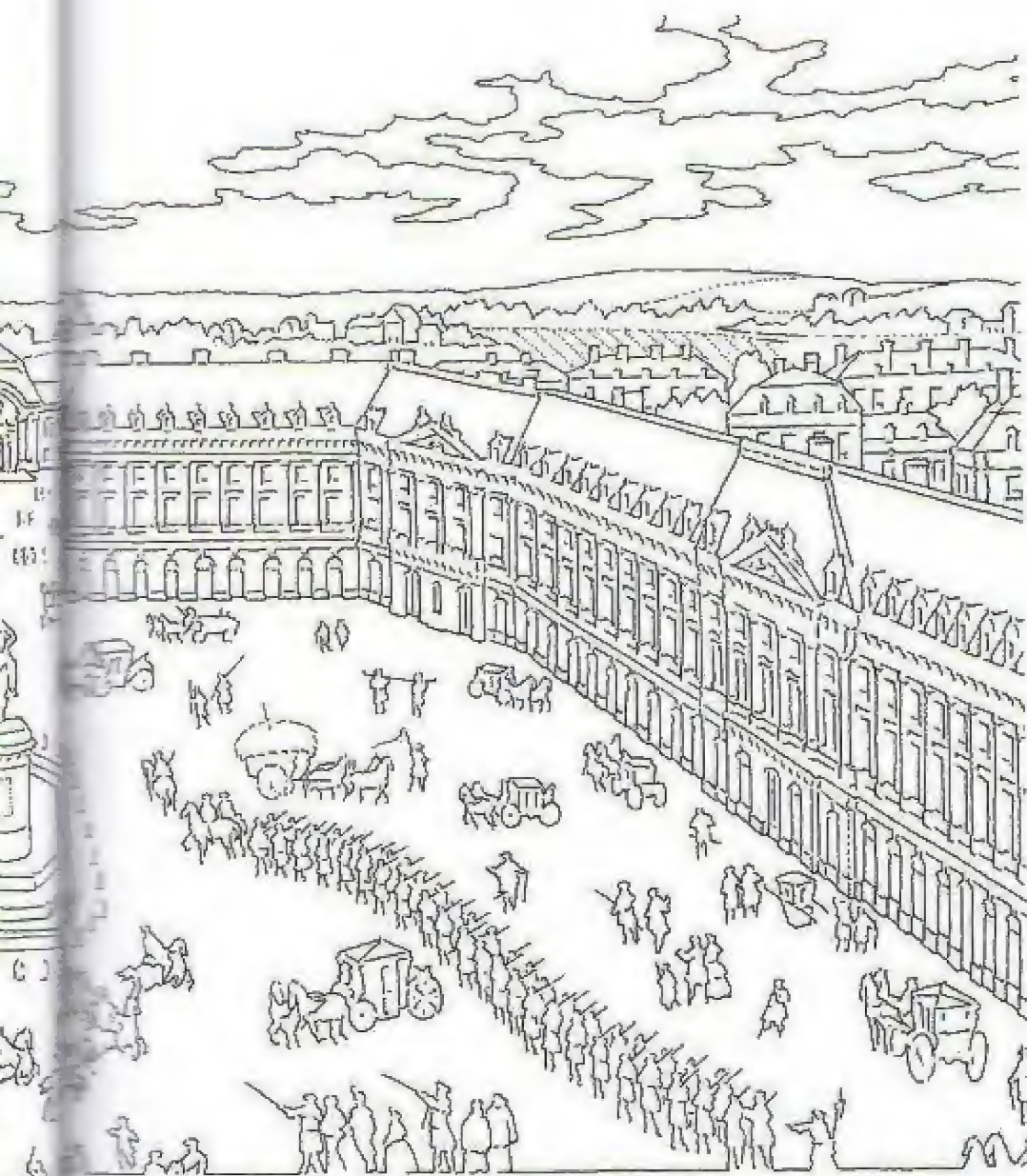
Dans ces architectures, il y a le double usage des appartements et des pièces d'apparat. L'apparat est une fonction essentielle ; elle est dévorante d'espace, certains châteaux comme Versailles ou Marly lui sont presque entièrement consacrés. Les enfilades de pièces peuvent rester perpétuellement vides, ce qui n'indique aucune «vacance». Cela est vrai aussi des grands équipements et, plus encore, des places urbaines. Apparat et parade sont les utilisations principales des places, osmose extraordinaire des espaces internes et externes où la façade est à la fois le dehors - et peu importe ce qui se trouve derrière - et le dedans, véritable décor. Les places sont souvent «fermées», on est dedans, comme dans une pièce. Les défilés, les fêtes qui s'y déroulent ont pour but de montrer la force et le faste. Forme et utilisation sont ici en bonne adéquation.

Cela fonctionne toujours bien. Il est remarquable de constater que les pouvoirs qui ont succédé à la monarchie, qu'ils soient impériaux ou démocratiques, n'ont eu aucune peine à utiliser l'espace princier. Tout pouvoir a besoin de se constituer un territoire. Les hôtels de l'aristocratie parisienne sont recherchés aussi bien par les ministères que par les grandes sociétés commerciales. Aujourd'hui encore, le pouvoir démocratique ne dédaigne pas d'exposer sa force dans la ville, les grands axes servent pour les défilés. La composition urbaine est ainsi appelée à jouer un rôle dans la formation du consensus populaire.

La signification principale des œuvres produites par ce mode est de créer un espace «autre», des lieux qui ne peuvent trouver aucune référence dans le sens commun qui sont littéralement inhabitables. C'est «l'ailleurs» du droit divin qu'on cherche à matérialiser ici, un



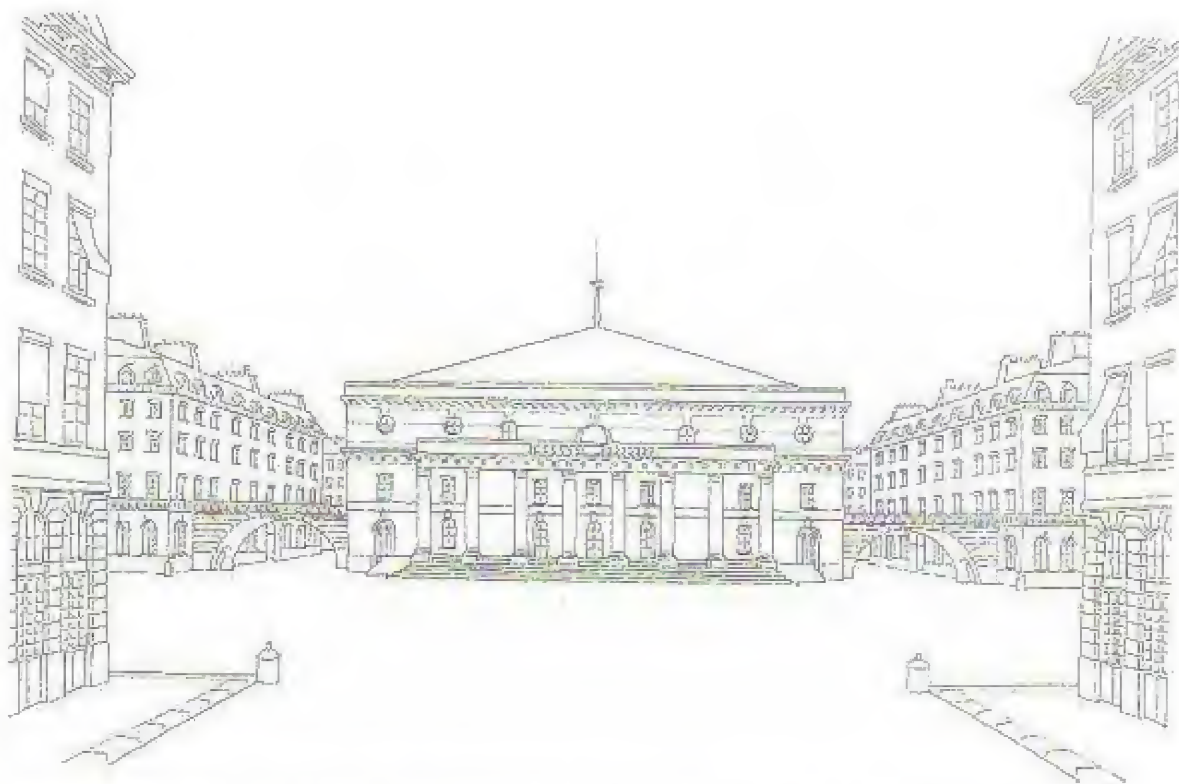
espace dont l'impunité est totale, auquel n'accèdent que les ayants droit, munis d'un «privilège». Les autres regardent cette construction impénétrable. Ce principe de composition ne recèle aucune faille. C'est un espace de représentation, de monumentalité, qui ne vise pas l'émotion, l'échange. Nulle connivence n'est possible, nul dialogue. Nulle chaleur non plus. Il n'y a pas là une parole qui doit être reçue par chaque individu si ce n'est, précisément, un ordre à



*...la façade est à la fois
le dehors et le dedans.
Les places sont souvent
«fermées», on y est
comme dans une pièce.*

exécuter, un comportement à respecter. Si la qualité de l'espace pénètre les psychologies individuelles des sujets, c'est pour que ceux-là sentent inconsciemment ou confusément le pouvoir froid qui les domine, pour qu'ils l'admettent, pour qu'ils intériorisent ce pouvoir, pour qu'ils s'intériorisent comme sujets.

Telle est, me semble-t-il, la force d'un mode de composition, qui mis en œuvre selon un ensemble de rapports donnés, peut produire,



*Les œuvres produites
selon ce mode
sont caractérisées par
un rapport d'unité
entre les parties et
le tout qui est
extrêmement
remarquable.*

par le seul registre de la composition, des effets de ce type, aider à la production de sujets assujettis.

Actualité de ce mode. Si nous nous sommes appuyés ici sur l'exemple de la grande composition classique, il ne faudrait pas en conclure que ce mode se limite à cette période et ne vaut que pour celle-là. La même combinaison de rapports de composition peut faire fonctionner le même mode sous des rapports sociaux différents. Les exemples d'intervention autoritaire sur l'espace ne manquent pas aujourd'hui même. Il suffit qu'un pouvoir, même limité, trouve une application locale, mais surtout, nous le verrons, ce mode peut exister de façon subordonnée, dans un processus de composition caractérisé par un autre mode.

Ce mode de composition convient admirablement, c'est évident, à toutes les formes de pouvoir d'exception, d'Etat autoritaire, de régime fondé sur la contrainte. On ne peut être que frappé en observant les compositions et les architectures produites par les états fascistes italien et allemand aussi bien que par l'Etat soviétique sous

Staline sans parler de la folie dévastatrice de Caucescu. Il semble bien que la plupart des caractéristiques que nous avons relevées ici s'appliquent à ces exemples, dans la forme et dans les fonctions de représentation, à la différence près cependant qu'ils ont perdu la finesse et la culture de l'aristocratie d'Ancien Régime, pour ne garder que la force nue et brutale.

Le pouvoir charismatique fort, fixé sur les dirigeants, l'exercice quasi absolu de ce pouvoir au travers d'un appareil d'Etat efficace, le monde restreint des collaborateurs fidèles, la volonté de parade et d'exposition, la politique délibérée d'assujettissement des masses, les artistes «à la botte», la référence aux ordres monumentaux, autant d'indices qui nous donnent à penser qu'il s'agit bien là d'une application contemporaine de ce mode princier (1). Tout pouvoir totalitaire cède, à un moment ou à un autre, à l'impératif de se matérialiser dans la pierre, comme si c'était là le moyen de conjurer une fragilité co-substantielle à ce type d'Etat d'exception.

Le prince peut aussi être l'Etat démocratique. Bien que ce ne soit pas le mode de composition le mieux approprié à sa nature, comme nous le verrons plus loin, il en use, modérément, dans les cas exceptionnels. Quelques grandes opérations d'aménagement urbain ont été engagées dans les années récentes selon cette procédure dérogatoire. Là aussi, le sol a été «libéré» de ses usages antérieurs, un projet a été élaboré par des architectes désignés qui avaient «carte blanche», des ensembles ont été réalisés qui se démarquent de la ville ordinaire, là aussi tel président ou tel haut fonctionnaire a tenté d'imposer sa marque et son image.

Cependant, la comparaison ne peut aller plus loin car n'existent plus les enchaînements de la grande composition classique et par définition l'Etat démocratique n'est pas le siège du pouvoir absolu. Les contradictions et l'antagonisme des forces qui s'ensuivent ne permettent plus de retrouver l'unité et la cohérence de l'espace absolutiste. Très proches de nous, les grands projets du président sont très illustratifs des limites rencontrées par le pouvoir central : difficulté pour la libération des sols, conflits avec la Ville de Paris,

(1) Je renvoie ici aux mémoires de Spocr pour l'architecture historique et aux travaux d'Anastole Kopp, pour la période soviétique.

concours en cascade pour la désignation des architectes, impossible unité des formes, etc.

Si le plus réussi de ces projets est sans doute le Grand Louvre, c'est qu'existait là, de longue date, un geste princier qu'il s'agissait de mettre à jour, il suffisait d'emboîter le pas. Le pire peut-être, celui de la Bastille dont le manque d'assise foncière, l'inadéquation du programme, la confusion du concours montrent une inculture sidérale des élites dirigeantes qui ne laisse pas d'étonner.

Voici quelques obstacles aux initiatives du prince moderne qui se meut en fait à l'intérieur d'une société d'économie mixte dans laquelle le pouvoir est relatif, partagé, soumis aux tensions sociales. Cependant, il reste dans ces grands projets une composante **princière** dont on trouve l'effet dans leur vertu d'exposition, dans leur image prise dans les moyens de communication de masse. Le mode princier est présent aujourd'hui à l'état résiduel.

On observera que le terme de «composition urbaine» se réfère toujours aux seules grandes régularités classiques. [On peut voir là une nostalgie du pouvoir absolu, de la ville dessinée comparativement au désordre urbain actuel. C'est aussi un effet de la reproduction du modèle académique.] Il n'en reste pas moins que ces tentatives d'espaces organisés selon la forme classique ne peuvent être que des coquilles vides, une cohérence imaginaire plaquée sur un monde qui en est fondamentalement dépourvu.

Raison de plus pour s'intéresser à d'autres modes de composition.



LE MODE TRADITIONNEL

Ce que nous appelons mode traditionnel ici concerne essentiellement les villes pré-industrielles. Il existe en Europe occidentale un «patrimoine» urbain qui depuis quelques années retient l'attention. On sait que dans la première phase de l'industrialisation, ces quartiers anciens ont été plutôt maltraités. [Rues étroites et tortueuses, manque d'air et de lumière, densification ont été la cause de l'insalubrité des quartiers centraux qui ont abrité durant de longues années les taudis du prolétariat.]

Certes, ces «cœurs» des villes anciennes sont d'importance et de qualité variables. Il n'empêche qu'il y a là des ensembles urbains remarquables, conservés à des degrés divers. Certains sont intacts, certains très dégradés, d'autres n'existent qu'à l'état de vestiges et il faut mentalement les reconstituer, d'autres encore ont été totalement anéantis par des «rénovations» intempestives. Nous pensons qu'il s'agit là de composition urbaine, bien que l'acception habituelle de ces termes n'accorde pas un tel statut à ces architectures spontanées, artisanales, populaires, à ces architectures «sans architectes». Raison de plus pour s'y intéresser, en excluant toute nostalgie «passéiste».

Caractère des villes anciennes. À l'observation empirique, ces villes nous montrent un système de rues et de places, une grande quantité d'immeubles différents, une unité de matériaux pour les murs, les ouvertures, les toits, une unité, grande elle aussi, des formes construites. Elles nous montrent des «familles» de formes, pour les percements, [portes et fenêtres, pour la pente des toits, la position des lucarnes, etc.] On note aussi une unité des techniques de construction : maçonneries de pierre, pans de bois, etc. À différents signes, on peut reconnaître des époques successives de la construction, construction qui évolue peu au cours des siècles et seulement par des passages lents qui ne mettent pas en cause l'unité de l'ensemble. L'évolution s'effectue sans ruptures brusques.

L'observation fine montre cependant l'absence de répétition littérale des formes, de séries uniformes. Aucun élément composant l'architecture de ces maisons n'est exactement semblable à son

voisin. Ce sont à chaque fois des compositions originales [la porte est plus ou moins haute, le linteau plus ou moins travaillé, les fenêtres ont des dimensions différentes.] Ici, la saillie d'un balcon crée un événement, ailleurs un encorbellement empiète sur la rue, plus loin, le sol se décroche de quelques marches. Il n'y a rien là de régulier ; tout, au contraire, y paraît aléatoire et fortuit.

Autre caractéristique importante, ces villes anciennes ne se ressemblent pas entre elles. Elles ont des formes régionales, voire locales différentes. [Les matériaux, les couleurs, les proportions, la forme des places, la modénature des façades varient selon que l'on est dans le Nord ou le Midi, que l'on est exposé à un climat chaud ou froid, que l'on se trouve en pays de carrière ou de forêt.] Tout cela est aujourd'hui bien connu. Historiens, ethnologues, géographes ont établi des recensements exhaustifs et ont donné des explications convaincantes quant aux raisons climatiques de ces dispositions spatiales, quant aux matériaux utilisés, aux techniques.

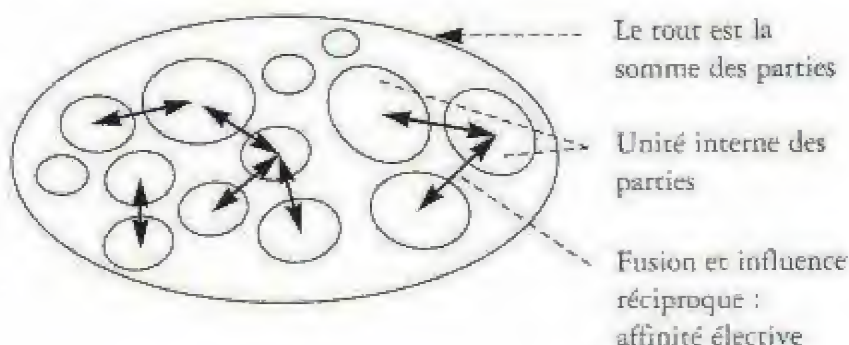
Cela nous aide considérablement. Ce qui nous intéresse plus encore, c'est de relever, par-delà les formes régionales différentes, la permanence des caractéristiques de ces villes, les mêmes principes d'agencement et d'assemblages, la même diversité des détails dans l'unité des ensembles.

[La question est ainsi posée. Ces villes anciennes nous frappent par une grande unité formelle, alors que tout y est différent, qu'aucun « plan-type » ne peut être établi pour chacune de ces composantes. Plus étonnant encore : aucun plan d'ensemble n'a été établi, aucune directive n'a été imposée.]

La cohérence et l'unité - qui sont les deux caractéristiques essentielles de toute composition - sont atteintes ici sans « composition » réfléchie, sans tracé régulateur, sans axe de symétrie, sans un pouvoir extérieur venant dicter sa loi au corps vivant de la ville. Cependant, nous sommes là devant une composition urbaine incontestable, qui ne répond à aucun des critères que nous avons relevé jusqu'ici : elle ne dispose pas d'un terrain vierge, elle n'est pas dessinée par un

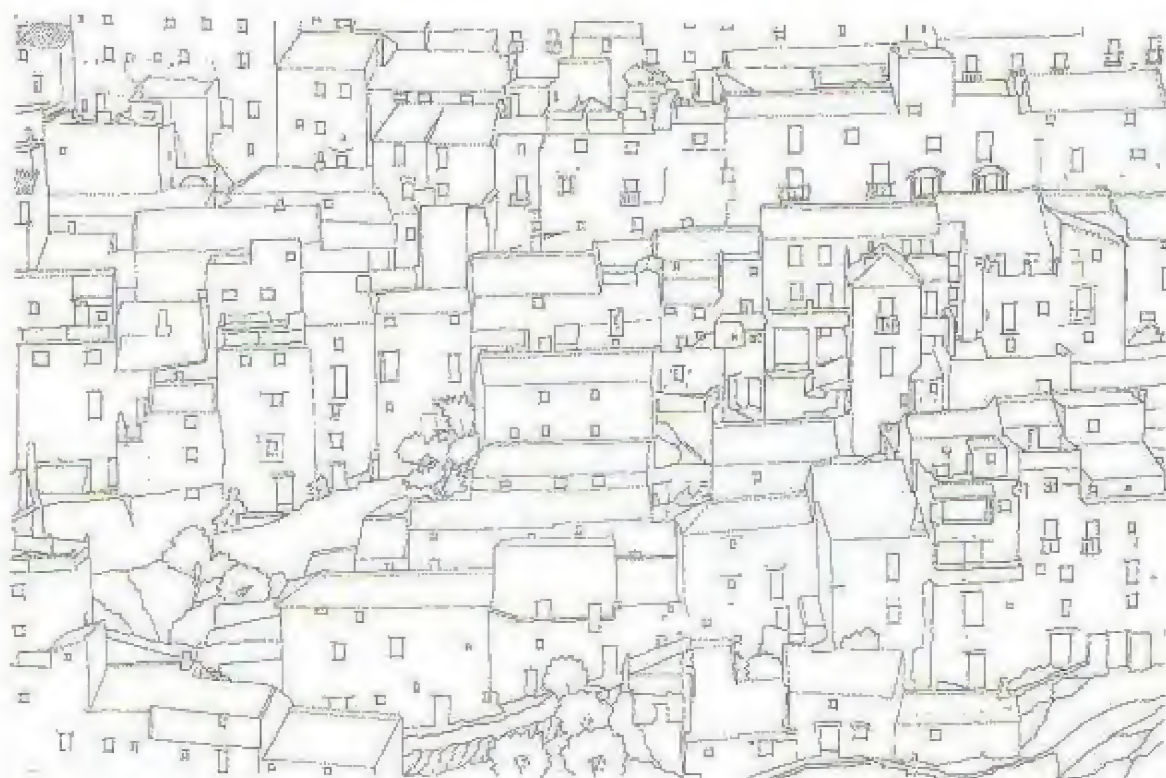
artiste, elle n'est pas commandée par un pouvoir unique. Il s'agit bien là, par conséquent, d'un mode de composition différent et qui s'oppose pour ainsi dire complètement à celui du prince.

Le rapport de composition. Si nous restons dans la même représentation schématique en ce qui concerne les parties et le tout, il me semble que ce mode pourrait être figuré ainsi :



C'est en fait la somme des parties qui constitue le tout. Cela suppose des caractères particuliers pour chaque élément constituant, capable par simple agrégation de constituer un tout. Cela, on le sait, n'est pas immédiatement évident : on peut en effet additionner des éléments hétérogènes sans pour autant obtenir un tout. Par ailleurs, nous voyons qu'il n'y a pas ici de rapport de subordination des parties au tout. Il y a au contraire égalité des parties entre elles et vis-à-vis du tout.

Tout se passe comme s'il existait entre ces parties une influence réciproque, une sorte de fusion, un rapport actif entre deux formes différentes mais proches. L'observation, en effet, nous montre des homologies entre les parties constituantes de ce tout et je serais tenté de reprendre le concept « d'affinité élective » que l'on trouve chez Goethe dans le courant romantique et que Max Weber a lui aussi utilisé. Il n'y a pas seulement influence, ni même seulement un rapport de réciprocité, il y a combinaison et fusion de deux figures formelles, de deux structures

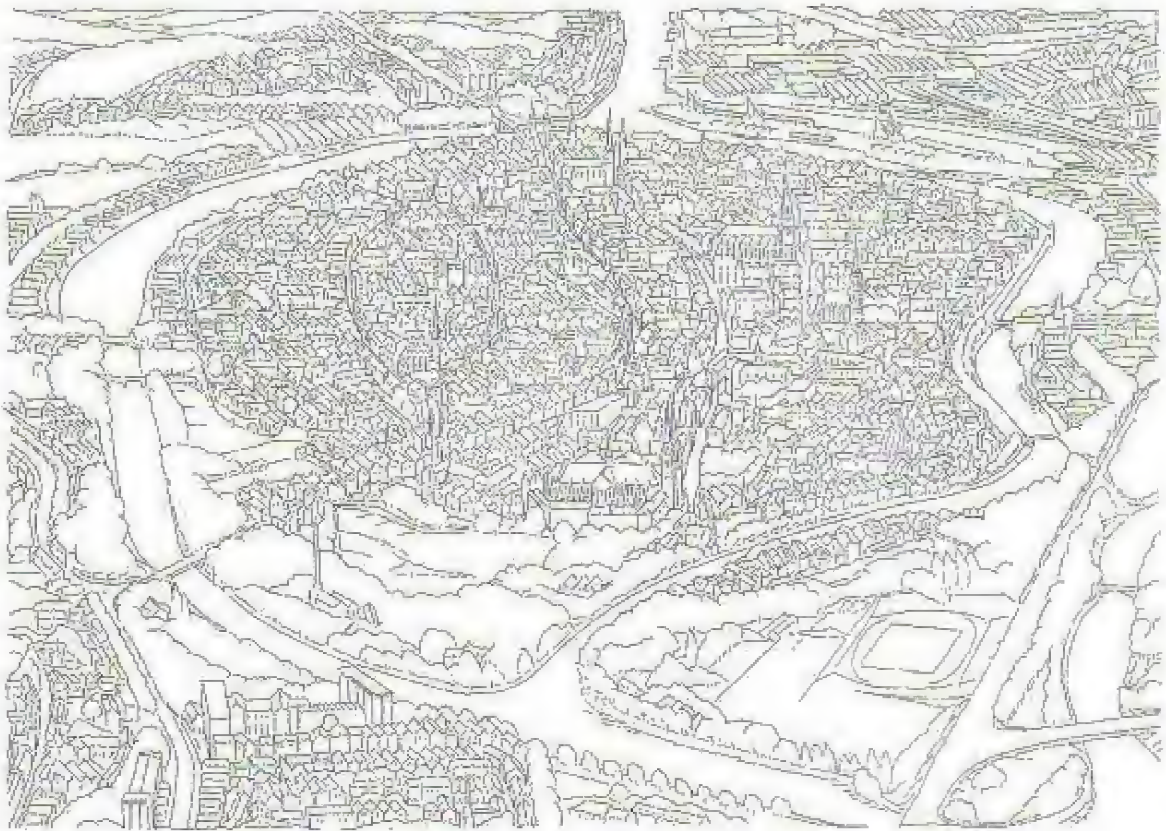


mentales, à la manière de deux substances qui fusionnent au cours d'une expérience chimique. D'influence en fusion - c'est-à-dire des degrés divers d'affinité élective - la composition progresse de proche en proche.

Il y a donc ici un principe d'unité interne qu'il nous faut tenter d'expliquer. Où est situé ce principe d'unité dans le mode de cette composition et non pas seulement dans sa forme ? Qu'est-ce qui fait qu'il y a un tout alors que les parties sont apparemment autonomes, qu'elles s'expriment pour elles-mêmes ? Pour cela, il faut interroger l'histoire et la société.

Développement historique. Nous sommes aux antipodes de l'espace du prince. Il s'agit là de la ville ordinaire, de la règle à laquelle le geste du prince faisait exception. C'est l'architecture de la société civile. Il y a ici primauté de l'espace commun, banal, des cheminements, des habitudes. Il y a primauté de l'extrême parcellisation du sol urbain, selon les usages, les coutumes, les droits acquis, les servitudes réciproques. C'est l'espace des pratiques et de l'enchevêtrement des pratiques, l'espace des échanges, des services.

C'est en fait la somme des parties qui constitue le tout et cela suppose des caractères particuliers pour chaque élément constituant.



*Il s'agit là de la ville
ordinaire, de la règle
à laquelle le geste
du prince faisait
exception.*

*Il y a primauté
des usages, des coutumes,
des droits acquis,
des servitudes
réciproques.*

*La composition
de la ville
repose sur la pratique
de la ville.*



C'est l'espace ordinaire des classes populaires urbaines, mélangées, imbriquées, concentrées. Prévaut ici l'individuel, l'activité personnelle. La composition urbaine fonctionne par agrégations successives d'éléments individuels, quelquefois minuscules, par molécules agglomérées. [La ville se construit empiriquement, intégrant au fur et à mesure l'habitation, l'activité commerciale ou artisanale, les lieux de circulation et d'échanges, aussi bien la place du marché, que l'église, que le palais municipal.] La composition de la ville repose sur la pratique de la ville. [La construction des bâtiments répond à la satisfaction de besoins précis, à la mise en œuvre d'une possibilité individuelle, identifiable, à l'initiative d'un petit groupe social, à la décision de quelque dirigeant local.]

Autrement dit, on ne relève pas de séparation entre la construction des bâtiments - et à terme de la ville - et l'usage qui en est fait. C'est un espace familial, proche, connu de tous.

[Partie après partie, les bâtiments se soudent les uns aux autres, les façades forment une ligne continue qui détermine le «plein» de la ville, tandis que le vide, qui ne saurait en être la simple résultante, prend aussi une forme pour lui-même.] C'est l'espace civique qui à son tour infléchit et oriente le développement futur. Sur ce rapport infiniment repris et répété entre le vide et le plein, se construit l'histoire urbaine de l'Europe depuis des siècles.

*autour de villages
devenant bourgs,
autour des châteaux
des seigneurs, autour
des monastères,
Il y a là une généalogie
très ancienne, très
localisée...*





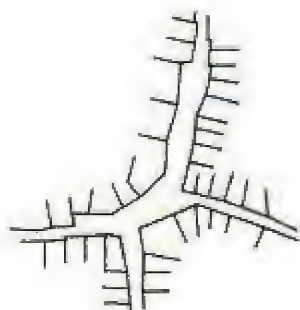
*Partie après partie,
les bâtiments se soudent
les uns aux autres,
les façades forment
une ligne continue
qui détermine le «plein»
de la ville.*

Les villes traditionnelles que nous connaissons se constituent, dès le haut Moyen Âge, autour de villages devenant bourgs, autour des châteaux des seigneurs, autour des monastères. Il y a là une généalogie très ancienne, très localisée, très en dépendance des circonstances particulières, des guerres traversées, des activités traditionnelles qui s'y développent. Ce fondement historique n'est pas réductible à l'histoire en général, il s'agit, en quelque sorte, d'une «histoire» personnalisée pour chacune de ces villes. Les bourgs ecclésiastiques jouent un rôle prépondérant avec leurs cathédrales, ainsi que les bourgs neufs, construits aux points stratégiques, aux carrefours. Le développement

des marchés reste de tous temps un puissant stimulant urbain. (1)

C'est dans ce cadre que se constituent les classes bourgeoises aux XI^e et XII^e siècles, que se développent les métiers qui s'organiseront plus tard en corporations, que se constituent les premières grandes fortunes marchandes. Tout cela conduisant vers la naissance des premières communes

(1) Sur cette généalogie, je renvoie aux passionnants travaux de Jacques Le Goff, notamment in *histoire de la France Urbaine*, Tome II, *la ville médiévale*, Le Seuil éditeur.



disposant d'institutions urbaines propres [On voit par conséquent que coutumes et traditions se construisent sur des lieux précis et identifiés et s'y accrochent au travers des générations successives.]

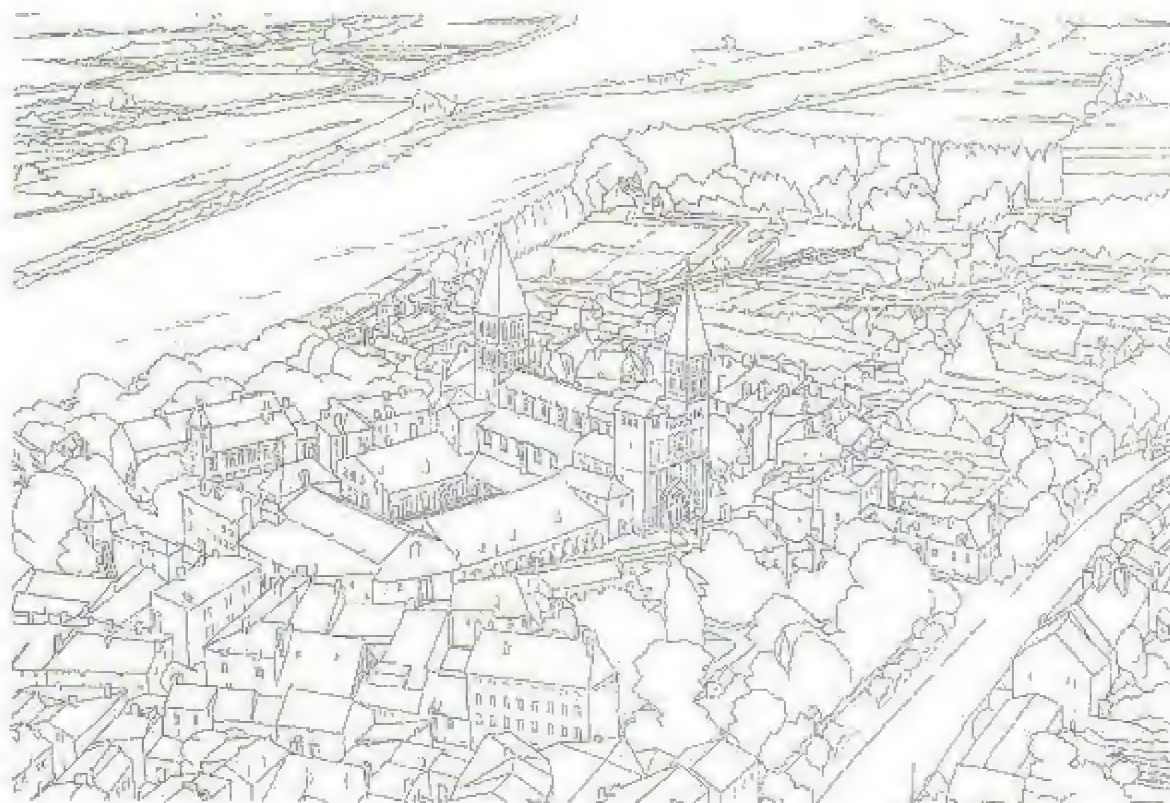
Si l'on pense que nous sommes ici dans le cas de ces villes-Etat, qui affirment leur personnalité y compris dans leur forme bâtie, on peut voir là un certain nombre de facteurs d'une cohésion sociale qui sont nécessairement à mettre en rapport avec la cohérence formelle qui nous apparaît. Cela n'est pas pour nier l'existence de classes sociales urbaines parfaitement distinctes. On connaît toutes les différences qui pourraient exister entre les riches marchands ou les maîtres artisans et les pauvres manœuvres ou la population errante et mendiante à peine secourue. Cependant, et cela n'est pas nécessairement contradictoire, il existe aussi au sein des classes populaires des facteurs de cohésion, quant aux pratiques, aux croyances, aux modes de vie, aux expressions culturelles collectives. C'est sur ce terrain que se fonde, croyons-nous, la production de la ville traditionnelle.

A l'âge classique, c'est toujours la ville médiévale qui fonctionne. La population augmente sous l'effet d'une démographie même médiocre et du mouvement constant venant des campagnes misérables. La bourgeoisie se développe, elle aussi, l'aristocratie devient urbaine, marquant sa présence par la construction



*...le premier chemin,
le premier croisement,
la première église,
souvent y sont
encore visibles, tant
les traces de l'espace
urbain sont
quelquefois indélébiles.*





*Les monuments
religieux marquent
l'espace urbain mais
ils y sont généralement
très intimement
intégrés,
ils ne s'opposent pas
à la ville...*

d'hôtels nombreux et vastes entre cour et jardin. Les murailles sont démolies, les anciens chemins menant vers la campagne deviennent des rues un peu plus larges, les faubourgs sont peu à peu intégrés.

Il y a bien changement d'échelle, mais sans rupture fondamentale. Les techniques de construction se modifient peu. La ville classique fait moins appel au bois et davantage à la pierre et au métal pour les ferronneries. Cependant, dans le développement des bâtiments sur leurs parcelles, il y a un passage régulier, un continuum qui ne peut que frapper. Tout se passe comme si la ville était prise dans une seule matrice spatio-temporelle. Pour apprécier cette continuité urbaine, nous devons regarder du côté de la division du travail.

Les métiers et les corporations

La ville et les métiers ont deux histoires étroitement associées. Il n'est pas étonnant que les métiers - ceux du bâtiment en l'occurrence - aient fait matériellement et intellectuellement la ville que nous

cherchons à saisir ici. Ce mode de composition urbaine est vraiment le mode des métiers.

Les métiers, c'est-à-dire les artisans, précèdent et n'épuisent pas le terme de corporation. De nombreux métiers sont demeurés en dehors du système corporatif ainsi que deux classes situées aux deux extrémités de la hiérarchie sociale : les marchands engagés dans le commerce international et la masse de la main-d'œuvre non spécialisée. Les corporations désignent une association d'artisans ou de marchands qui s'unissent pour réglementer leur profession et défendre leurs intérêts.



«C'est surtout dans les villes de moyenne importance, de 10 000 habitants (ou de 20 000 à 30 000 en Italie) du XIII^e au XVII^e siècle que le nombre de métiers a joué un rôle de premier plan, dans une économie surtout locale et régionale, dans une politique citadine sur laquelle ils influaient... L'art témoigne souvent de l'emprise du milieu des corporations sur la société urbaine «Campanile de Giotto, Or San Michèle à Florence, halles d'Ypres, Grand'Place de Bruxelles, peinture hollandaise», dit en particulier Le Goff (2) qui saisit très bien ici un trait qui nous importe particulièrement, la fusion de l'œuvre artisanale et de l'œuvre d'art, le moment où l'on peut difficilement faire le partage et où par conséquent le travail manuel n'est pas séparé du travail intellectuel.

...leur édification est aussi une école pratique, l'occasion d'acquérir ou de perfectionner des connaissances, l'endroit d'un savoir-faire plus élaboré, d'un chef d'œuvre individuel dans une œuvre collective.

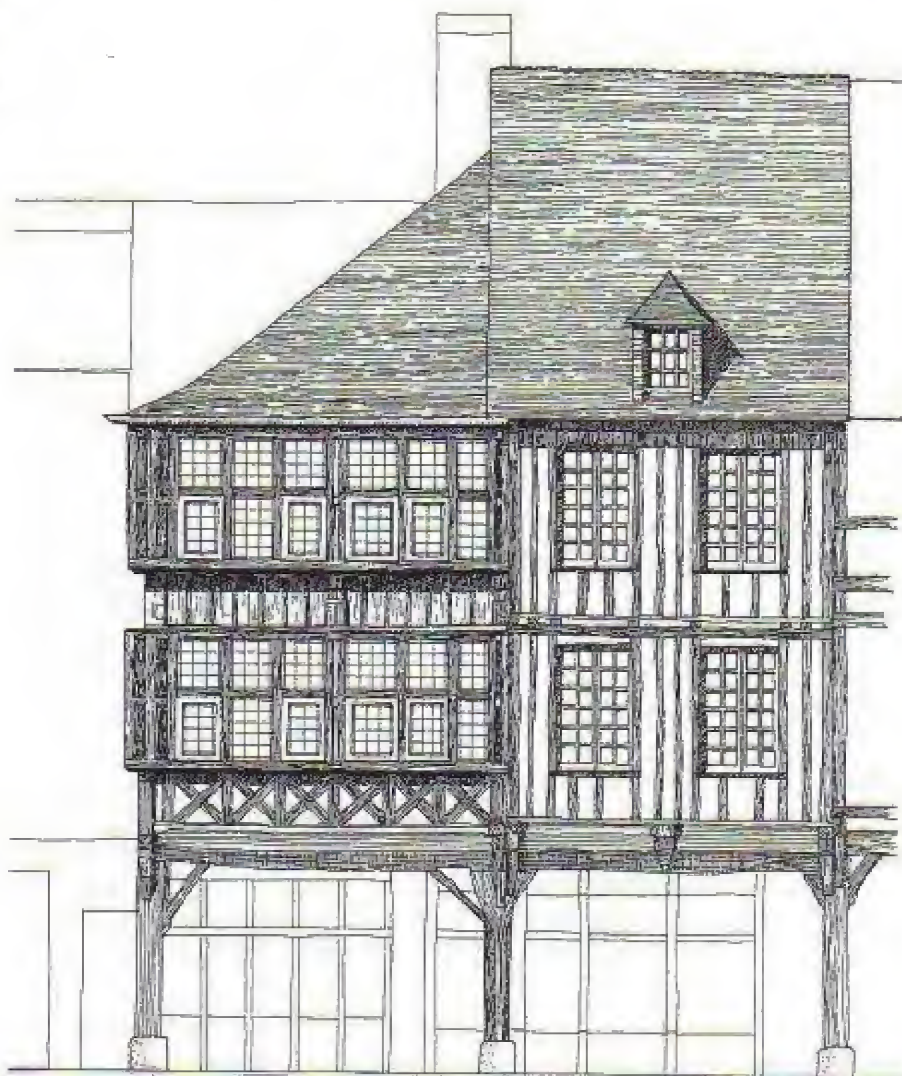
(2) Jacques Le Goff, Article «Corporations» in *Encyclopédia Universalis*, Paris, 1970.

Autre notation intéressante pour nous : «Il faut voir dans le phénomène corporatif un des aspects de la tendance des sociétés pré-industrielles à s'organiser en communautés, spécialement de la société occidentale, médiévale et moderne. La corporation n'est que l'aspect professionnel de cette tendance et chevauche naturellement

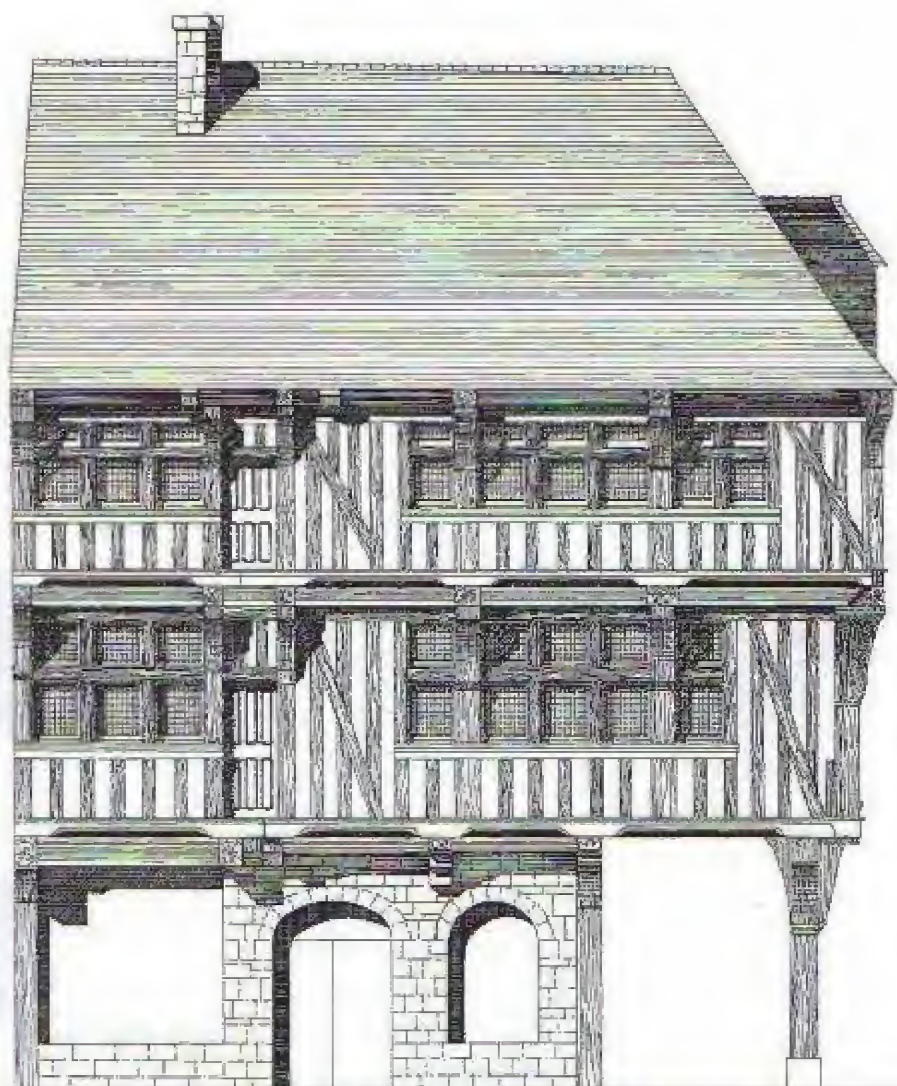
d'autres formes d'organisation communautaire : religieuses (confréries) ou politiques (corps urbains). Elle est aussi, du moins à l'origine, une des manifestations d'un ordre urbain, fondé comme la commune sur un serment d'égaux, une conjuration anti-féodale».

En ce qui concerne l'aspect quantitatif, Le Goff nous indique qu'«au milieu du XIII^e siècle, on recense 101 corporations à Paris, 142 à Venise». On voit par conséquent qu'il ne s'agit pas d'une

*La culture prend
sa source dans
le travail. Elle est faite
d'une infinité de savoirs
pratiques. Cette unité
entre travail manuel et
travail intellectuel
fonde les métiers et les
corporations.*



institution mineure mais d'une organisation sociale puissante et réglementée. La composition des métiers est définie en trois catégories, les maîtres, les apprentis (destinés à devenir maîtres), les valets (en général appelés compagnons à partir du XVI^e siècle). Les maîtres doivent faire preuve de compétence technique et payer un droit d'entrée élevé.



*La tradition
est une somme
de savoirs et
de savoir-faire,
conservés,
constamment
enrichis,
elle n'est rien d'autre
que du travail
intellectuel accumulé.*

La réglementation professionnelle vise la qualité des produits, soigneusement définie et vérifiée. Le contrôle, la police et la justice des métiers sont assurés par des membres élus ou nommés. Les relations entre maîtres, apprentis et valets sont fixées de façon à assurer l'étroite dépendance des apprentis et des valets par rapport aux maîtres, sur un mode familial qui masque mal une sorte de vassalité économique, sociale et morale. C'est donc là un système extrêmement fermé et hiérarchisé, gouvernant et protégeant ses privilèges, assurant la conservation et la reproduction de ses savoirs et de ses techniques. C'est pourquoi le système corporatif aura deux descendance. Celle, progressistes, qui va des révolutionnaires de 1789, de 1848 jusqu'à la Commune de Paris en 1871. Celle, réactionnaire et «corporatiste», dont la dernière résurgence s'affirme politiquement dans le régime de Vichy.

L'artisanat assuré, du Moyen Age au XIX^e siècle la quasi totalité de la production industrielle, y compris celle du bâtiment. Les artisans détiennent donc une large partie des moyens de production : leur revenu est le profit (3). Cependant, du fait de la hiérarchisation des places à l'intérieur du système, la différenciation s'opère selon la part de travail et la part de capital. Dans ses rangs les plus bas, l'artisanat confine au salariat; dans ses rangs les plus hauts, il est une

(3) J'emprunte ces éléments à Albert Soboul, in *La France et les Français*, Encyclopédie de la Pléiade-Gallimard, Paris, 1972. *Le Travail jusqu'au XIX^e siècle* par Albert Soboul.



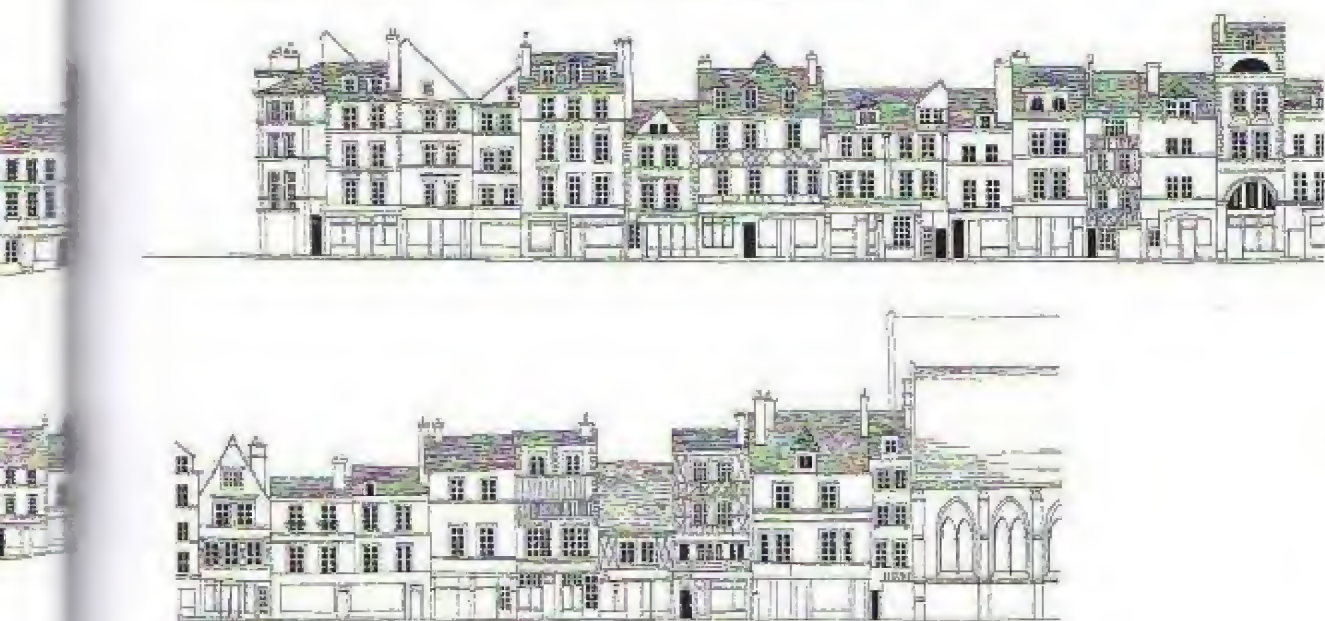
quasi-bourgeoisie. Ce monde est caractérisé par la dispersion des capitaux et de la main-d'œuvre, éparpillés en de multiples ateliers, échoppes et boutiques. Ce capital non concentré est une des conditions de l'initiative individuelle ou de petits groupes travaillant ensemble, de la diversité et de la mobilité des interventions.

Il faut indiquer encore que l'artisan est libre quand il est lié à sa clientèle par un contrat d'entreprise. Il cesse de l'être quand il est lié par un contrat de travail à un négociant ou un entrepreneur. C'est tout ce passage entre deux types de rapports de production qui sera caractérisé plus tard par l'extension du salariat.

Les déterminants culturels

La culture se manifeste dans la ville par la présence des bâtiments religieux ou civils. La construction des églises, cathédrales, ou des palais municipaux est une occasion, pour les métiers, d'acquérir ou de perfectionner des connaissances. C'est l'endroit d'un savoir-faire plus élaboré, d'un chef-d'œuvre individuel dans une œuvre collective. Cependant, il s'agit là encore d'édifices singuliers, même s'ils sont particulièrement intégrés à l'ensemble urbain. Les déterminants culturels agissent aussi sur les constructions ordinaires.

La réponse à un même problème est nécessairement particulière. Le modèle type n'existe nulle part à l'état pur, il transparaît dans chacune des réalisations, à chaque fois interprété et réinterprété par les artisans qui l'ont mentalement utilisé.



Plus largement, je crois que nous pouvons dire que le travail de ces artisans constructeurs n'est pas séparé de leur culture. La culture prend sa source dans le travail. Elle est faite d'une infinité de savoirs pratiques. Pour apprécier correctement cette question, nous devons nous défaire d'une certaine idée de la culture, fondée sur les livres et les œuvres d'art { Dans ces populations d'artisans, largement illettrées, la culture ne prend pas la forme du livre mais celle des objets, de la fabrication des objets. Mieux encore et surtout, de la capacité de créer des objets nouveaux. }

Nous sommes là dans un stade de non-séparation entre le travail de production et le travail de création, entre l'objet ordinaire et l'objet d'art, entre le savoir et le faire. Les métiers et les corporations sont les gérants et les garants d'une tradition qui se présente comme une somme de savoirs et de savoir-faire conservés, actualisés et constamment enrichis. La tradition n'est en fait rien d'autre que du travail intellectuel accumulé qui se développe et s'élargit aussi longtemps que la tradition est vivante, qui se sclérose et tarit dès l'instant où la tradition cesse de s'incarner dans les groupes sociaux ou que ceux-ci se referment sur leurs privilèges et leurs intérêts «corporatifs».

Fonctionnement du mode des métiers

Dans ce monde nous observons deux divisions ; l'une technique, par corps de métiers, l'autre sociale, réglée par la hiérarchie. C'est pourquoi les rapports de production sont complexes et quelquefois hétérogènes. Nous pouvons cependant relever quelques caractéristiques.

{ Il s'agit d'un capital dispersé qui fonctionne en faire-valoir direct : l'artisan travaille personnellement, de ses mains. Même s'il emploie quelques salariés ou s'il sous-traite partiellement une tâche, il travaille lui-même. Il est propriétaire de ses moyens de production, de ses outils. Il est évidemment maître de son procès de travail qu'il organise à sa guise. Personne ne définit les tâches qu'il doit exécuter et moins encore la façon de les exécuter. Cela dépend de son savoir et de son habileté personnelle. } La place du maître est fondée essentielle-

ment sur la maîtrise du métier, c'est-à-dire sur des capacités reconnues par ses pairs.

Artisans libres ou groupés en corporations sont donc un rapport direct à l'instrument de travail. Cela ne leur confère pas ipso facto la capacité de produire une œuvre. C'est le rôle de l'apprentissage, tout à fait fondamental dans ce type de production. L'artisan produit une œuvre et pas seulement un produit, pour reprendre la distinction de Balzac, quelquefois un « chef-d'œuvre » ce qui est la condition pour passer maître. Le maître transmet le savoir, le maniement des outils, les « tours de mains », les « secrets » du métier.

La formation intellectuelle et manuelle non séparée confère la capacité d'imaginer à l'avance l'œuvre à faire et celle de résoudre intellectuellement les questions qu'elle pose. Elle conduit aussi à la connaissance des modèles, qui sont la somme des réponses qui ont été données antérieurement à un même problème. Il faut s'arrêter un instant sur cette idée de modèle.

Chaque corps de métier dans le bâtiment est placé continuellement dans la même situation : monter un mur en façade, installer une charpente, une couverture, équiper des fenêtres, calculer un escalier, etc. A cela les maçons, les tailleurs de pierre, les charpentiers, les menuisiers ont une réponse technique qu'ils savent mettre en œuvre en fonction des matériaux de la région et en fonction de l'expérience acquise.

Ces artisans savent par conséquent quelle pente il faut donner au toit, en fonction des vents et de la pluie, quelle taille il faut donner à la pierre pour que le joint soit efficace et durable, quel profil doit avoir une fenêtre pour être étanche, quel assemblage il faut réaliser pour que le bois ne « joue » pas, ils savent faire l'épure d'un escalier tournant, d'une clé de voûte, d'une pièce de charpente.

Plusieurs facteurs entrent ici en ligne de compte. Une demande sociale constante : construire telle maison, tel immeuble ; un certain nombre de ressources matérielles régionales, des pierres, des bois, des terres cuites, des liants ; un groupe de producteurs profession-

nels capables de mettre en œuvre ces ressources ; un répertoire de formes et de modèles servant de référence anticipée à la chose à construire. }

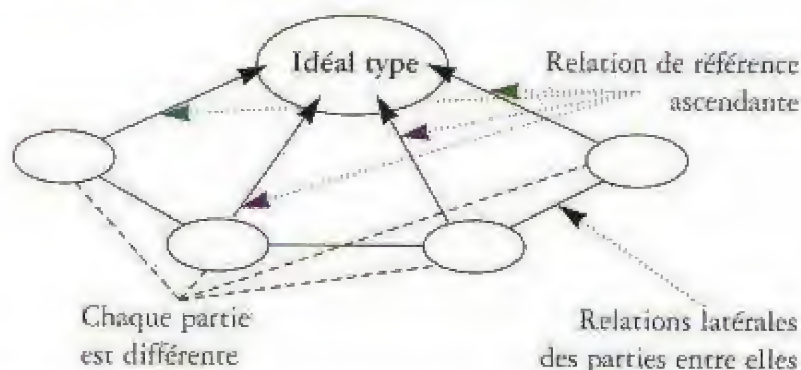
Il faut nécessairement que ces quatre éléments existent. Si l'un d'eux vient à manquer, le mode de composition des métiers ne peut plus fonctionner. Je pense que le dernier d'entre eux est plus important encore que les autres. En effet, le type de réponse à un même problème, dans chacune des corporations, n'existe que d'une manière abstraite puisque dans chaque réalisation, la solution concrète est nécessairement particulière. Elle est le résultat du travail de l'artisan qui a adapté le modèle idéal aux conditions concrètes de sa réalisation : une parcelle irrégulière, une fenêtre d'angle, une couverture gauche, une différence de niveau, un escalier d'une certaine hauteur.

Le modèle type n'existe nulle part. Il transparaît dans chacune des réalisations, à chaque fois interprété et ré-interprété par le ou les artisans qui l'ont mentalement utilisé. Il y a là un exemple des «idéal-typen» de Max Weber, cette «construction intellectuelle destinée à mesurer les relations individuelles significatives par leur singularité» (4).

Nous voyons ces idéal-typen fonctionner ici plutôt comme des référents culturels collectifs auxquels se rapportent consciemment ou inconsciemment tous les participants à la création d'une œuvre, qui leur fournissent un langage en commun, dont chacun d'eux utilise la partie qui le concerne. Nous pouvons dire plus : l'existence de ce modèle collectif est la condition absolue de cette création collective qu'est la ville traditionnelle. Sans ce modèle et les rapports de production précis quant à son utilisation, aucune unité formelle, aucune unité technique, aucune unité sociale et culturelle n'existeraient ; or, ce sont bien ces qualités qui nous apparaissent d'emblée quand nous contemplons ces ensembles. }

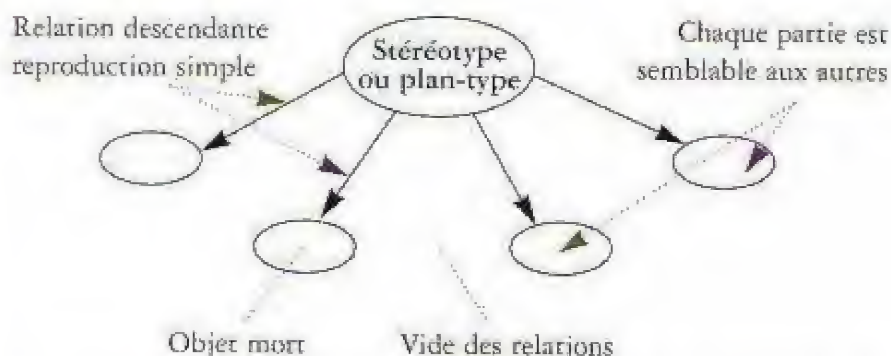
(4) Max Weber -
Essais sur la théorie
de la science -
Plon éditions,
Paris, 1968.

Je résumerai ces relations par le schéma suivant :

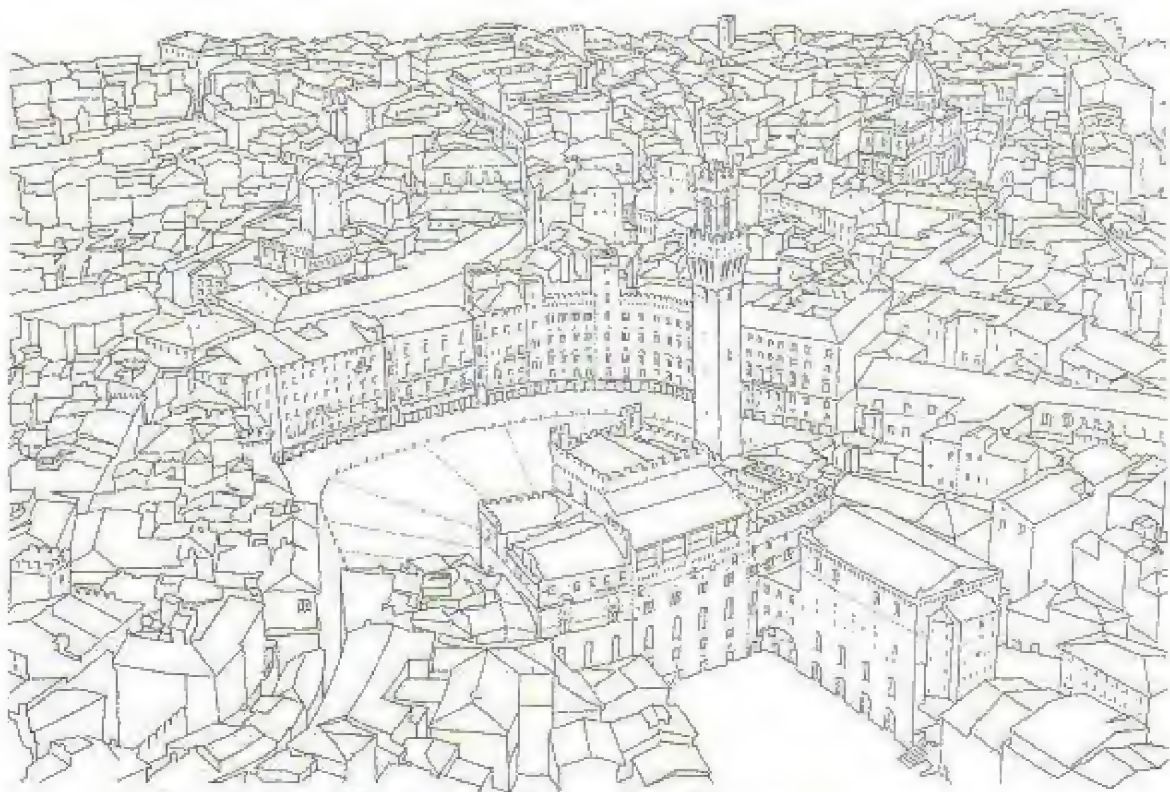


Chaque partie est différente. Elle se caractérise par une relation ascendante vers le « modèle ». C'est le mouvement de cette référence qui permet à chaque partie d'être aussi semblable à ses voisines et par conséquent qui lui permet d'assurer des relations latérales avec elles. Cette capacité de chaque partie provient du fait qu'elle est le siège d'une création originale. On ne peut donner que si l'on possède.

Afin de mieux faire apparaître l'importance que j'attache à tout cela, je me permets d'anticiper sur ce que nous dirons à propos du mode réglementaire.



Le schéma ci-contre en est la démonstration a contrario. En reproduisant à de nombreux exemplaires un plan-type, on inverse la relation qui devient descendante. Chaque partie est semblable aux autres, comme un décalque. Ne comportant aucune trace de créativité, elle est morte, muette, et donc incapable d'entretenir



*Aucun critère habituel
de la composition
classique ne peut
expliquer ces villes, pas
de tracés réguliers,
pas de répétition ni
de symétrie...*

quelque relation que ce soit. La relation descendante est aussi le signe infaillible d'un pouvoir. Qui détient le plan-type peut façonner la forme de l'espace à sa guise, aussi bien que les comportements sociaux que cette forme engendre.

Ces villes traditionnelles se pressent dans notre mémoire, françaises, flamandes, italiennes. Chartres, Rouen, Albi, Avignon, Bruges, Sienne, Urbino ou Lübeck qui toutes sont majoritairement composées selon ce mode. Elles ne sont passibles d'aucun critère académique. Certaines d'entre elles sont considérées à juste titre comme des modèles indépassables de l'art urbain, comme des archétypes de la ville. Il est donc bien nécessaire de chercher d'autres facteurs d'explication. Nous pensons pour notre part que les sources de l'unité formelle sont situées du côté de l'unité du processus de travail et de l'unité culturelle qui en découle.

Il est frappant de constater par exemple que la notion de projet ne s'applique pas ici. Toutes les recherches menées sur ce sujet montrent que les contrats passés entre ceux qui faisaient construire et les artisans définissaient les fonctions à remplir et les quantités de

matériaux à employer, mais nullement la forme à donner à la construction. Il n'y avait pas de projet en tant que travail intellectuel séparé, préparé à l'avance. L'immeuble, la maison à construire étaient dans la tête des artisans autant que dans leurs mains. Ils en étaient les véritables maîtres d'œuvre.



On peut penser qu'à chaque occasion ces «artisans-artistes» partaient des conditions existantes, du terrain, des maisons voisines et que l'osmose s'opérait dans la pratique. A l'intérieur du même modèle commun, les influences réciproques se faisaient jour et les affinités électives que nous avons relevées au début de cette réflexion s'établissaient au sein même du procès de production-crédation d'une nouvelle unité, d'une nouvelle «partie» de la ville qui se trouvait ainsi intégrée au tout. A l'intérieur de ce processus, la séparation par corps de métier est elle aussi surmontée toujours grâce à l'existence du modèle dont chacun exécute sa part. Par ailleurs, les métiers étaient très largement complémentaires.

[Dans ces conditions, les maîtres d'œuvre produisaient à chaque fois une œuvre originale, singulière. Par leur travail, ils s'exprimaient, ils donnaient une part d'eux-mêmes. C'était le moyen pour eux de manifester et de perfectionner leur connaissance en exécutant une œuvre qui leur appartienne. Le modèle formel est ici mental. Il ne définit pas tout. Tout, au contraire reste à faire, à inventer quand on est à pied d'œuvre](5). Les constructeurs ici parlent ; il signent même s'ils ne savent pas écrire, ils se distinguent les uns des autres ; ils distinguent leurs constructions les unes par rapport aux autres. Je ne serais pas éloigné de penser que dans le silence de notre monde technologique, c'est cette parole qui nous émeut encore aujourd'hui, qui fait de ces quartiers l'objet d'un nouvel intérêt.

*...alors que l'on est
souvent tenté de voir
dans ces exemples
les sommets de l'art
urbain, les modèles
indépassables,
les archétypes de
la ville.*

(5) Confère, les dictons :
«C'est au pied du mur
que l'on voit le maçon»
«C'est en forgeant
qu'on devient forgeron»

Nous comprenons mieux alors. Tous ces bâtiments, toutes ces maisons ordinaires, ces façades, ces rues et ces places sont différentes les unes des autres, sans qu'il s'agisse de pittoresque ou de fausses variations comme les imitateurs de ces formes anciennes cherchent à le faire aujourd'hui. Nous voyons au contraire ici que l'unité de l'ensemble est faite de la différence des parties et que ce résultat paradoxal cesse de l'être quand on se rapporte comme nous venons de le faire au processus de création-production et au fonctionnement de la tradition. Ce modèle dont nous venons de mesurer l'importance est issu lui-même directement du travail, la tradition est l'intellectuel collectif qui recueille et transmet non seulement les techniques et les savoir-faire, mais aussi les formes. C'est le lieu d'un rapport de composition du type thème et variation, dans lequel l'idéal-type, constitue le thème, sur lequel s'inscrivent et se développent de multiples variations individuelles.

Quelques caractéristiques de ce mode de composition

En parlant du fonctionnement de ce mode, nous avons parlé dans le même mouvement des formes, des usages, des significations. C'est encore un effet de son unité. Quelques aspects complémentaires méritent d'être relevés.

{ Il s'agit là d'une ville et d'une architecture urbaine fonctionnelles dans le sens que ces constructions étaient édifiées pour une utilité immédiate, sans intermédiaire entre l'utilisateur et le constructeur, sans séparation entre la forme et l'usage. Or, ces villes anciennes ont traversé les siècles et ont fait preuve d'une remarquable plasticité, pour répondre à de multiples transformations internes sans rompre leur unité. }

Aujourd'hui, ces architectures populaires sont très recherchées par les classes aisées et culturellement dominantes, comme si elles trouvaient là une référence à l'authentique, au «vrai», dans un monde presque intégralement réifié par ailleurs. La pérennité d'usa-

ge et les significations multiples perçues de façon positive que ces villes manifestent doivent être pour nous une source de réflexion très fondamentale en matière de composition urbaine. Après tant d'échecs, de tentatives décevantes, la ville traditionnelle apparaît à bien des égards comme le pôle le plus chargé de sens.

Ce ne peut être une question de formes, sinon il n'y aurait qu'à copier tout simplement ces villes. Or, il est impossible de les copier. On ne peut reproduire un mode de composition. Ces formes coupées de leur mode ne sont que des coquilles vides. La forme n'est pas indépendante du travail qui la produit. L'unité du travail artisanal d'antan est la substance même de la signification qui se dégage aujourd'hui de ces architectures.

- Ce sont des villes et des architectures sans Etat. Elles s'exercent sur un territoire autonome ou relativement autonome. Elles sont une manifestation locale ou régionale, spécialement en ce qui concerne les ressources en matériaux de construction. Cela veut dire que ce mode de composition rencontre une limite territoriale, une limite d'échelle, tout comme le travail artisanal rencontre la limite de la grande entreprise. Les modèles formels et les techniques de travail ne peuvent s'étendre sans se rompre ; on ne peut les universaliser sous peine de les priver de leur sens premier.

Ce mode ne peut s'appliquer et gouverner de larges espaces que sous la forme d'unités autonomes. Il ne tolère aucune intervention centralisée, aucune directive extérieure, aucune norme.

C'est en cela qu'il pourrait être un inspirateur fructueux d'une recherche à engager pour les temps qui viennent. Peut-être proches. La modification du travail, la naissance de nouvelles autonomies nous invitent à un nouveau regard vers ces formes anciennes, riche de modernité. Nous y reviendrons.

- Ce mode de composition a aujourd'hui complètement disparu des pays développés d'Europe occidentale. Il continue de fonctionner dans des régions du globe dont les cultures ne sont pas encore désagrégées par le capitalisme. Pour nous, cette disparition est irré-

versible. La séparation du travail intellectuel et du travail manuel est allée en s'accroissant, le premier dominant rapidement le second en l'appauvrissant. Privés de leurs capacités ou mis dans l'impossibilité de les exercer, les artisans du bâtiment sont devenus des ouvriers des grandes entreprises et ont connu une déqualification massive. N'importe quel chantier de construction montre ces transformations.

Ce mode a disparu par l'absence d'une demande sociale homogène en matière urbaine. Par ailleurs, il n'existe plus aucun modèle formel pouvant servir de référent commun. Jamais les villes n'ont connu pareille cacophonie. Enfin, l'échelle a changé. L'espace s'est nationalisé voire mondialisé sans pour autant trouver d'universalité.

Certains sont tentés de voir dans l'architecture pavillonnaire le dernier avatar d'un mode de composition dont la base est bien vernaculaire. Ce serait selon moi un contre-exemple. En premier lieu parce que les lotissements sont fortement déterminés par le mode réglementaire aussi bien que par les marchands de pavillons. En second lieu parce que les individus constructeurs n'expriment aucune cohésion sociale et culturelle, mais l'imaginaire d'existences atomisées et expropriées qui sont aujourd'hui le lot du plus grand nombre. Il y a là une production de stéréotypes, très éloignée des «*idéal-typen*» que nous avons évoqués. Il serait vain de tenter de ressusciter ce mode. Il est par contre utile et pertinent de l'étudier afin d'évaluer de la façon la plus juste possible les conditions nécessaires à l'émergence d'un nouveau mode capable d'atteindre une nouvelle unité à partir des expressions individuelles, ce qui me paraît être la question cruciale de notre temps. Quelques indices existent. Des tendances encore à peine perceptibles, un autre rapport de la ville et de la campagne, l'émergence de petites unités de production, la redéfinition de nouveaux territoires, certaines formes de requalification professionnelle, toutes choses qui auront nécessairement des effets sur les formes construites.



LE MODE LIBERAL

Nous sommes ici à une articulation historique. Ces villes de l'âge classique, faites de quartiers populaires traditionnels, marquées de quelques grands gestes princiers, renfermant encore ici ou là des morceaux de campagne, contenant de grandes emprises religieuses aussi bien que les cahutes des populations misérables, ces villes d'hospices et d'ateliers vont recevoir un choc. Progressivement émerge en effet, à l'échelle sociale, le mode de production capitaliste qui met fin à une longue période transitoire.

Il y a au XVIII^e siècle, une **conjonction** de phénomènes historiques que l'on peut ainsi résumer sans prétendre tout inclure : une accumulation de capital commercial entre les mains d'une bourgeoisie urbaine très active, y compris dans les échanges internationaux ; une accumulation de capital lié à l'exploitation des colonies de la première génération ; une modification essentielle dans les rapports de travail avec le passage de l'atelier artisanal à la manufacture ; un certain nombre de grandes découvertes techniques, la plus importante étant celle de la machine à vapeur, permettant de développer une force motrice autonome, n'étant plus liée à une situation géographique particulière comme l'étaient les moulins ; une révolution culturelle qui, à la suite des recherches des physiocrates, permet l'abandon de la pratique des jachères faisant faire d'un seul coup un bond en avant à la productivité agricole et « libérant » de la campagne une main-d'œuvre excédentaire tout en assurant l'approvisionnement des villes ; un véritable éclatement de l'Etat absolutiste, mettant à jour un pouvoir politique usé et inadéquat, incapable de traduire les nouveaux rapports sociaux ; une aristocratie en décomposition ne pouvant faire front face aux idées subversives des penseurs, à la philosophie des lumières porteuse du progrès social et technique ainsi que des nouvelles rationalités.

On voit bien qu'il s'agit d'un **ensemble** de transformations sensiblement contemporaines, qui avaient « mûri » parallèlement et dans lequel les innovations techniques occupent une place décisive certes, mais non suffisante pour entraîner à elles seules le processus de ce que l'on appellera plus tard la révolution industrielle.

Modification du travail

L'industrie rurale était constituée de travail libre. Elle procurait aux paysans des ressources complémentaires, assurait le travail d'hiver et occupait une main-d'œuvre familiale. Au XVIII^e siècle, ces activités sont progressivement prises en main par les négociants capitalistes qui versent des salaires très bas et tiennent à leur merci le monde des travailleurs des campagnes. C'est ainsi que des milliers de tisserands perdus dans les hameaux sont soumis formellement au capital commercial. Ils restent cependant dispersés et continuent d'assurer la maîtrise de leur procès de travail, de la matière première au produit fini.

Parallèlement, se développent les manufactures qui concentrent en un même lieu un nombre considérable d'ouvriers. La main de l'ouvrier demeure l'élément déterminant du travail mais son intervention est prise dans de nouveaux rapports. La manufacture se développe à partir des métiers dans lesquels elle introduit une division du travail en tâches spécialisées séparées. Elle associe et combine des métiers différents qu'elle recompose autrement.

Ainsi le travailleur, qui connaissait le processus complet de son ancien métier, n'en connaît plus qu'une **parcelle**, celle de la tâche particulière qui lui est affectée. Il n'est plus maître de l'organisation de son travail qui est maintenant **préparé et surveillé**. Cette fonction de surveillance conduisant, comme Foucault l'a bien montré (1), à un nouveau découpage de l'espace dans l'atelier. Son corollaire direct est l'**isolement** du travailleur.

Les rapports de production ainsi créés étaient adéquats au développement de la grande industrie. Celle-ci organise la même concentration et la combine avec le machinisme et les techniques nouvelles. Tout change avec l'emploi généralisé de la roue hydraulique et de la machine à vapeur (2). C'est le début d'un processus gigantesque. Très tôt au XVIII^e siècle les premières industries se forment sur les mines de houille : Littry en 1747, Anzin en 1756. Tout le XIX^e siècle sera pris dans le mouvement de l'industrialisation développée par le capitalisme, concentrant usines et ouvriers.

(1) Michel Foucault -
Surveiller et Punir -
Gallimard.
Bibliothèque
des Histoires - Paris, 1975.

(2) Invention de Denis Papin
au début du XVIII^e siècle,
perfectionnée par James Watt
en 1780 et 1785.

Cette histoire est aujourd'hui largement connue (3). Concentration dans la métallurgie liée au charbon : Schneider au Creusot : 1 850 ouvriers en 1839, 12 500 en 1870 ; Cail à Grenelle : 2 700 travailleurs en 1867 ; de Wendel en Lorraine, 9 000 travailleurs en 1870. Le textile se concentre à partir de 1 850 à Mulhouse, Rouen, Lille, Roubaix-Tourcoing.

Les conditions de travail dans l'usine sont déterminées par l'équation : salaires, prix, profit. En France, de 1810 à 1850, le salaire baisse de 10 % avec de fortes poussées de misère pendant les crises, 1837-41, 1846-49. Vers 1840, un ouvrier de la soie gagne à Lyon 600 F par an, soit le minimum vital, pour du pain et des féculents, sans viande. En 1848, le salaire des tisserands d'Alsace tombe à 200 F par an. Un mineur de charbon gagne cette année-là 600 F, un maçon 800 F, une blanchisseuse 300 F.

Les grandes usines paient mieux, mais le travail de la famille entière est indispensable, les femmes gagnant les 2/3 des hommes, les enfants à peine la moitié. Le chômage est de 15 % au moins pendant tout le XIX^e siècle. Les conditions de logement sont absolument effrayantes (4). La condition physique n'est pas meilleure : mauvaise nourriture, maladies, mortalité surtout infantile. Sous la monarchie de juillet, les conseils de révision écartent quatre conscrits ruraux sur dix, et neuf sur dix venant des départements industrialisés. En 1878, en Angleterre, les enfants des ouvriers de 11 à 12 ans ont une taille inférieure de 12 cm à celle des enfants des bourgeois.

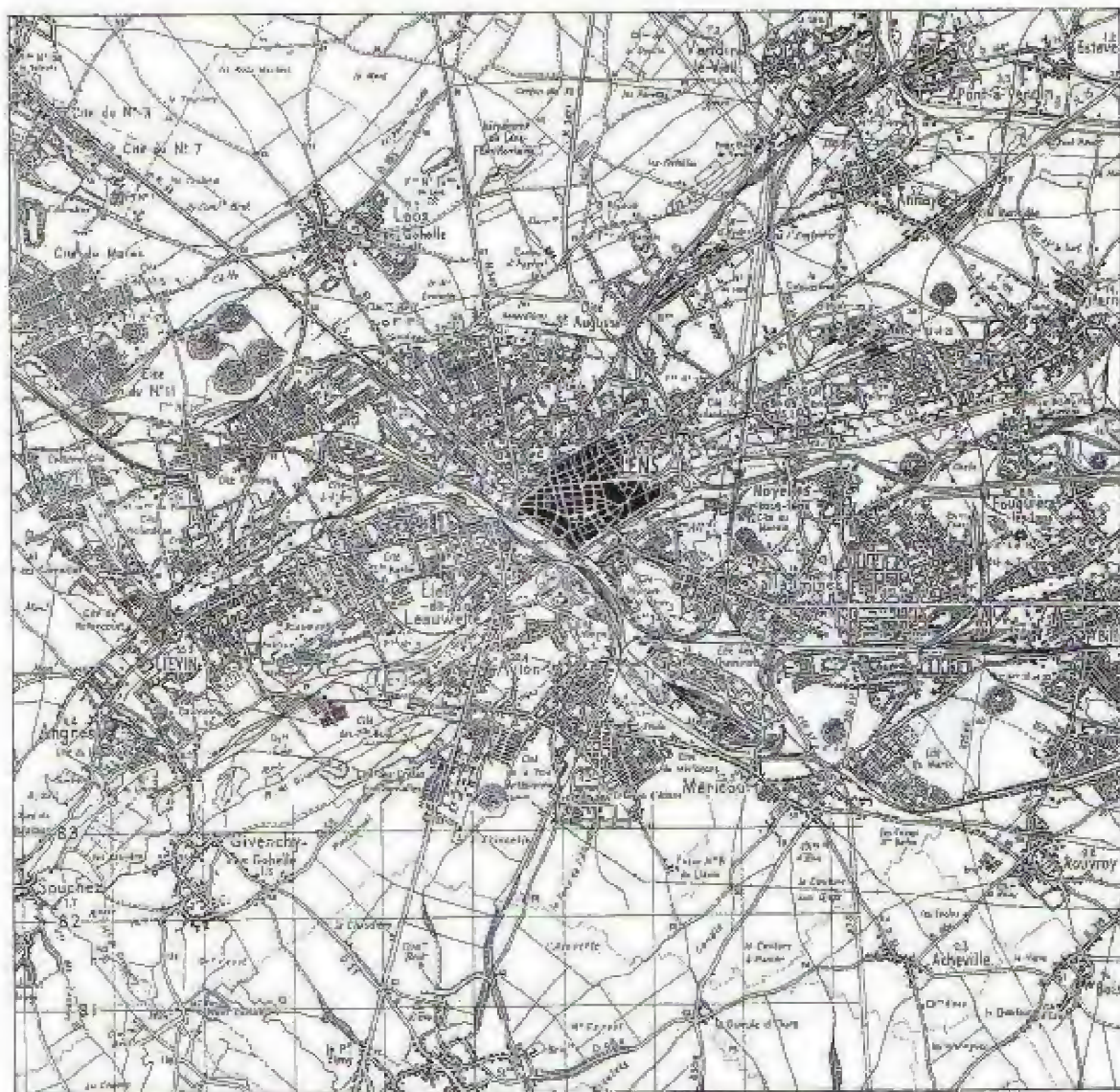
Ceci encore : de 1850 à 1910, le nombre des ouvriers concentrés dans les entreprises passe de 1 200 000 à 4 500 000, les artisans de 2 500 000 à 900 000.

Ces quelques repères pour montrer simplement ici les caractères du libéralisme au XIX^e siècle. La révolution de 1789 n'a pas placé les problèmes du travail au centre de ses préoccupations comme Albert Soboul l'a montré (5). Elle s'est souciée davantage de la « liberté » et de la propriété. Les corporations sont supprimées. La loi Le Chapelier (14 juin 1791) décrète que le contrat de travail doit être

(3) Je renvoie en particulier à l'excellent petit livre de Jean-Pierre Rioux : *La révolution industrielle 1780-1880*, Editions du Seuil - Collection Points, Paris, 1971. Auquel j'emprunte les éléments qui suivent.

(4) Docteur L.R. Villermé - *Etat physique et moral des ouvriers (1840)*, Edition 10/18 - Paris, 1981.

(5) Albert Soboul - *Le Travail du XVIII^e au XIX^e siècle en la France et les Français*, Encyclopédie de la Pléiade - Gallimard, Paris, 1982.



négoié entre patrons et ouvriers «libres et égaux». Elle interdit aussi les grèves et les coalitions. Le libéralisme, fondé sur l'abstraction d'une sorte d'individualisme social égalitaire profitait aux plus forts. Aux noms de la liberté et de la propriété, le travail salarié fut abandonné au patronat, la formation professionnelle aux hasards de la libre concurrence.

Effers urbains. Ces phénomènes sociaux ont eu des effets directs sur les villes et l'on note une poussée brutale de l'urbanisation dans toutes les parties du monde qui sont reliées au capitalisme. En

C'est le début d'un processus gigantesque ... Tout le XIX^e siècle sera pris dans le mouvement de l'industrialisation dont la forme capitaliste entraîne la concentration des usines et des ouvriers.

Europe, les villes de plus de 100 000 habitants qui rassemblaient 2 % de la population au début du XIX^e siècle en rassemblent 15 % en 1910. Londres double en trente ans et compte 4 millions d'habitants en 1880.

Les artisans et les petits métiers sont évacués du centre de Paris et font place aux fonctionnaires, aux bourgeois et aux rentiers...

La grande ville est le carrefour des voies de communication et par là des marchés. Les villes doublent d'importance le long de la voie ferrée Paris-Lyon-Marseille. Le rapport ville-campagne se modifie considérablement avec cependant les inégalités entre les pays d'Europe. La France « conserve » des campagnes relativement plus peuplées jusqu'à la première guerre mondiale.



[Paris compte 500 000 habitants en 1800, 1 000 000 en 1846, 2 000 000 en 1879, 2 500 000 en 1896. Les quartiers bourgeois se distinguent des quartiers ouvriers en particulier pour les banlieues où les logements des ouvriers sont mélangés aux usines et aux entrepôts. De 1861 à 1881, Ivry passe de 7 000 à 18 000 habitants (les 3/4 âgés de moins de 40 ans), entassés dans des baraques ou de vieux immeubles.]

Sous l'impulsion d'Hausmann, entouré d'une nuée de spéculateurs et d'entrepreneurs, le centre de Paris est transformé : 100 kilomètres de voies modernes sont créés, 25 000 maisons sont détruites, 70 000 sont bâties. Les artisans et les petits métiers sont évacués du centre et font place aux fonctionnaires, aux bourgeois et aux rentiers. Les ouvriers sont rejetés vers la ceinture. Paris devient une «ville de luxe entourée par la ville de la misère» et la Commune de 1871 sera aussi «la reconquête de la ville par la ville» (6). On peut remarquer, en passant, combien la question de la banlieue est encore brûlante aujourd'hui. Les termes du problème restent constants (7).

(6) Jean-Pierre Roux; op. cit.

(7) À propos de cette constatation, citons la Chine, qui s'ouvre, dans les années 1990, partiellement au capitalisme. Dans les «zones économiques spéciales», de très jeunes filles monnent inintermittamment sur les chaînes, des milliers de radios-cassette, de réveils électriques et autres objets qui inondent les supermarchés de l'Occident. Elles sont toutes d'origine paysanne, elles sont payées sept fois moins cher qu'à Hong-Kong (qui déjà...). Elles mangent et dorment à l'usine, à quatre par chambre, les frais de nourriture sont retenus sur leur salaire, leur courrier arrive à l'usine. Elles ne se plaignent jamais. *Le Monde*, 1^{er} novembre 1991.



Il en est de même dans d'autres grandes villes. A Lyon, en 1845, 90 % de la valeur totale des biens immobiliers sont entre les mains des propriétaires et des grands rentiers. En 1850, plus des deux tiers de la vieille ville et des anciens faubourgs sont déjà complètement insalubres. La banlieue croît à grande vitesse : 8 800 habitants à Vaise, 19 000 à la Croix-Rousse, 42 000 à la Guillotière en 1850.

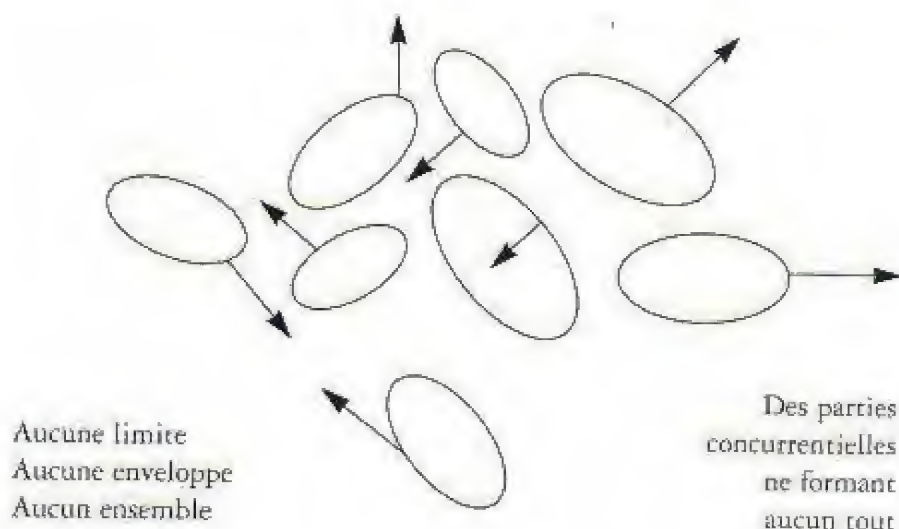
On pourrait ainsi multiplier les exemples. Chaque monographie locale apporte des éléments du même ordre. Il se produit alors dans les villes d'Europe occidentale des phénomènes difficiles à maîtriser. Les forces économiques et sociales qui s'affrontent engendrent un espace urbain très particulier, extrêmement nouveau par rapport aux structures urbaines précédentes. C'est un espace qui est fondé essentiellement sur les formes de propriété du sol urbanisable et sur la liberté de son utilisation. On aura reconnu là les deux maîtres mots du libéralisme. Libre entreprise et propriété privée des moyens de production caractérisent cette forme économique dans laquelle les décisions sont, par essence, autonomes et dispersées. Les entreprises privées sont normalement concurrentielles, elles possèdent leur système de sanction automatique, celui du marché, sans intervention de

*...les ouvriers
sont rejetés vers
la ceinture.
Paris devient
la ville de luxe
entourée par
la ville de la misère.
Règne ici
l'hétéroclite,
l'aléatoire...*

l'Etat. Telle est du moins la doctrine dans sa pureté, bien qu'il en aille quelquefois autrement dans la pratique.

Dans la mesure où ces mêmes lois fondamentales de propriété privée et de libre utilisation concurrentielle s'appliquent aux objets urbains que sont les sols et les immeubles, nous pouvons parler de ville du libéralisme pour qualifier cette nouvelle forme donnée à l'espace. De la même manière, la façon dont la ville est faite nous autorise à parler d'un mode de composition libéral, puisqu'il ne répond à aucun des critères des modes que nous avons analysé jusqu'ici.

Sur le rapport de composition. L'observation empirique de cette ville nous montre une très grande désorganisation fonctionnelle et formelle. Le sol urbain est extrêmement morcelé et les parcelles sont construites dans le désordre. Les formes sont diverses, aussi bien en plan qu'en élévation, aussi bien pour les matériaux et les couleurs. Règne ici l'hétéroclite, l'aléatoire. Aucune règle ne semble régir les bâtiments, la ville est discontinuité, rupture. Les ensembles ont pour ainsi dire disparu. Ne restent que des parties qui sont concurrentielles les unes par rapport aux autres, autonomes et ne formant aucun tout. Cela pourrait se représenter de la manière suivante :



Nulle unité ne se manifeste ici. Les raisons me semblent devoir en être recherchées non pas dans les formes mais dans la structure même de ce mode de composition. On peut en relever plusieurs :

- les contradictions propres au développement capitaliste, l'opposition des intérêts et des classes sociales et la perte des référents culturels communs qui s'ensuit.

- la désagrégation des anciennes structures communautaires.

- la modification du travail et l'extinction des traditions.

- la quantité qui change la qualité. L'effet de nombre périmé les modes de composition antérieurs.

- la fin de « l'enchaînement baroque » et le lotissement de l'espace qui se subsistue à la composition régulière.

- la propriété du sol urbain et sa libre utilisation.]

Deux remarques :

- Le mode de composition libéral est isolé ici pour des raisons d'exposition, en tant qu'objet théorique. Dans la pratique, il ne peut fonctionner seul. Tout comme l'économie libérale a besoin de la régulation de l'Etat, la ville libérale a besoin de l'Etat pour corriger ses propres abus, pour créer les équipements collectifs, pour mobiliser les sols en quantité suffisante, pour réglementer formes et usages, comme nous le verrons plus loin. On en extrait ici les caractères principaux pour mieux les éclairer.

- Le mode libéral ne produit pas une « composition », puisqu'il n'y a pas de « tout » mais seulement des parties. Il produit cependant une forme urbaine, une forme décomposée, qui est la forme dominante de nos villes. Qu'elle soit « sans qualités » n'est pas une raison pour ne pas nous y intéresser. Au contraire.

Ce mode privilégie les parties, qui, du fait du rapport concurrentiel dans lequel elles sont placées peuvent atteindre pour elles-mêmes des résultats intéressants. Ce mode est ainsi capable de produire de beaux objets urbains isolés, que l'on peut repérer ici ou là

et qui font le bonheur des guides d'architecture, notamment contemporaine. Ceci n'enlève rien à son incapacité à produire des ensembles. Pour ces raisons, il me paraît légitime d'inclure le mode libéral dans nos modes de composition. C'est bien dans la masse des villes libérales qu'il nous faut composer. Pour cela, il nous faut évidemment les connaître et nous aurons à dire si la «recomposition» partielle est possible.

La question foncière

Pour son installation et son développement, la grande industrie a besoin de terrains. Certains terrains, à cette occasion, vont prendre une valeur particulière, s'ils sont situés près d'une source de matière première ou d'énergie, près d'une voie navigable, près de grands équipements publics : voies ferrées, autoroutes, aéroports. Cette même industrie a besoin d'une force de travail adéquate qui doit être constamment reconstituée et reproduite, c'est-à-dire nourrie, logée, éduquée, soignée, transportée. Les équipements correspondants - qui forment au total l'essentiel des villes modernes - représentent les conditions indispensables de la production.

Le profit d'un entrepreneur dépend en aval du marché qui règle le prix de vente des marchandises, en amont du prix de revient de ces mêmes marchandises, l'avance des matières premières et des moyens de production, d'une part, les salaires versés, d'autre part. Ces derniers sont eux-mêmes dépendants du coût nécessaire à la reproduction de la force de travail. Tout ce qui peut abaisser ce coût est activement recherché. C'est la misère ordinaire de la vie ouvrière qui l'assure ou la prise en charge par l'Etat, c'est-à-dire l'ensemble des contribuables, de l'éducation, de la santé, du logement.

Dans cette recherche du profit, l'entrepreneur rencontre une difficulté supplémentaire qui est celle de la propriété privée du sol et l'existence sociale des propriétaires fonciers. C'est là une forte contradiction du capitalisme. Les propriétaires fonciers précèdent historiquement les entrepreneurs. Dans le mode de production féodal, ils

exploitaient le travail par la perception de la rente foncière, en travail, en produits, en argent. Cette rente se trouve renouvelée chaque année suivant le cycle des cultures.

On sait que pour l'agriculture la rente foncière a été théorisée par Ricardo (1772 - 1823) qui part d'une analyse de la fertilité des sols. Il montre que les produits agricoles étant tous vendus au prix du marché et qu'aucun produit ne pouvant être vendu au-dessous de son coût de production, ce sont les terres les moins fertiles (qui ont le coût de production le plus élevé) qui déterminent le prix de vente. C'est une première rente différentielle.

Dans la trilogie classique : propriétaire foncier (rente), fermier (profit), ouvrier agricole (salaire), le profit du fermier est amputé de la part qu'il doit verser au propriétaire. Par ailleurs, le fermier investit dans la terre pour l'amender, la drainer, la desservir. Cet investissement a pour effet d'augmenter la valeur de la rente. C'est une deuxième rente différentielle.

Enfin, Marx a montré que la propriété foncière ne crée pas de valeur. Elle permet au propriétaire de prélever une partie de la valeur produite. Par son droit de rétention sur le terrain, il fait naître la rente absolue.

Quelle est la position du propriétaire ? La première rente augmente automatiquement avec l'augmentation du travail social. La seconde augmente avec les investissements du fermier. Il peut, à tout moment, menacer de retirer sa terre du circuit productif et faire ainsi monter les enchères. Il a donc un rôle essentiellement passif.

Les choses ne sont pas, on s'en doute, directement transposables en milieu urbain. Il importe cependant de saisir la permanence de la question foncière. La notion de situation est utilisable pour caractériser la première des rentes différentielles. Il est facile de voir en effet comment vont se placer les meilleurs terrains dans la ville, les mieux situés, les mieux exposés, les mieux desservis, par rapport à la valeur marchande des sols que l'extension des besoins amène à mobiliser : les plus lointains, les versants nord, les zones polluées, les sous-sols

douteux. Dès l'instant où ils entrent sur le marché, ces mauvais terrains donnent la référence du prix.

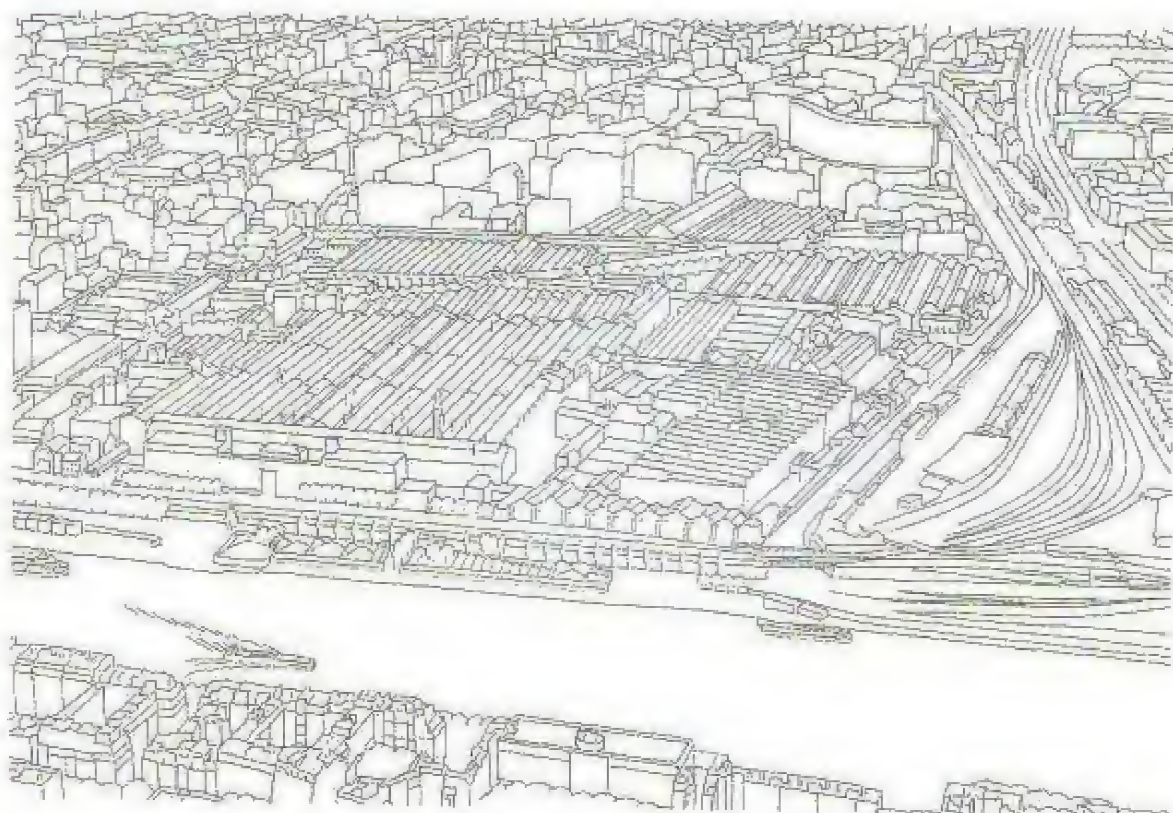
La notion de fertilité est pertinente en ce qui concerne les coefficients d'occupation des sols. La constructibilité différentielle des parcelles rend les terrains urbains plus ou moins «fertiles» en mètres carrés potentiels. Tout cela constitue ce que nous pourrions appeler, pour simplifier, la rente de situation.

Quant à l'investissement effectué sur un terrain urbain, il n'est pas le fait d'un fermier. L'investissement, c'est ici la construction du terrain pour vendre ou louer les surfaces construites. Cette opération est réalisée soit par le propriétaire, soit le plus souvent par un «promoteur» qui occupe la place du fermier dans le schéma classique. Comme le fermier, le promoteur s'oppose au propriétaire dans la mesure, Topalov l'a montré (8), où le promoteur vise à faire circuler le capital à court terme, pour empêcher au plus vite les rentes différentielles. Le prix d'acquisition diminue d'autant le profit des promoteurs. Ceux-ci possèdent une faible partie du sol urbain et se font concurrence vis-à-vis des propriétaires fonciers. Ces derniers, en se dessaisissant de leur terrain, vendent à l'avance la réalisation des rentes. Ces mouvements ont toujours trait aux rentes anticipées. C'est à cet endroit que se situe la spéculation foncière, qu'il ne faut pas confondre avec la rente. Les spéculateurs devancent les besoins sociaux, achètent les terrains avant que l'on soupçonne la valeur qu'ils peuvent acquérir et les revendent au moment propice. Rente d'équipement donc pour caractériser la construction du terrain, sachant que l'augmentation de la rente ne provient pas seulement du terrain mais aussi de ce qui l'entoure : les réseaux de desserte, de viabilité, de transports. Ces éléments sont ordinairement financés sur fonds publics. Là encore, la rente augmente sans l'intervention du propriétaire ou du promoteur.

Cela est particulièrement visible dans le cas des villes radio-concentriques qui - cause ou conséquence du jeu des rentes ? - constituent la très grande majorité des villes occidentales. Le centre voit l'accumulation des équipements publics (voies, transports, etc.)

*Au début les entreprises
sont familiales
et concurrentielles,
puis les groupes
industriels
se concentrent*

(8) Christian Topalov,
Les Promoteurs immobiliers,
CSU, 1970.



qui décroissent en allant vers la périphérie. Corrélativement, le centre enferme les rentes les plus élevées. Sauf événement, tel que l'aménagement d'une nouvelle centralité locale en banlieue (La Défense à Paris par exemple) qui crée ses propres rentes, la valeur des sols décroît d'une manière générale, du centre à la périphérie.

Quant à la rente absolue, elle existe quotidiennement dans toutes les transactions. Il faut payer pour accéder au mètre carré construit, en achetant ou en louant par exemple un logement. Cependant, la marchandise logement ne peut jamais devenir une marchandise «pure», dans la mesure où elle «contient à chaque instant une part du prix du sol, c'est-à-dire qu'elle suit celui-ci dans son évolution» (9). L'augmentation de la valeur des rentes est déterminée par la production sociale globale, le développement des villes, les équipements et non par une production de valeur spécifique au

*...puis changent
de localisation,
laissant les fameuses
friches intégrées
au désordre urbain.*

(9) Remarquable article
de Pierre Coulomb :
*Propriété foncière et mode
de production capitaliste*
in *Études rurales* n° 31,
juillet-septembre 1973,
École pratique
des Hautes Études,
Mouton et C^o éditeurs,
Paris. La Haye.

logement. L'acheteur n'acquiert pas seulement une marchandise dont il va faire un usage simple. Il acquiert en même temps le droit à percevoir une rente future.

Le cycle de rotation de la rente n'est pas d'une année comme dans l'agriculture. Il s'allonge selon la durée d'existence des immeubles. Cependant, la rente ne s'évapore pas, elle s'accumule, en raison de la situation de l'immeuble, de l'équipement du quartier, du développement social général. Pour réaliser la rente accumulée, qui est en quelque sorte prisonnière des lieux, il faut la «libérer». Si l'on regarde les opérations de rénovation sous cet angle, beaucoup de choses s'expliquent. Le prix de la construction en centre-ville n'est pas plus élevé qu'à la périphérie ; la différence entre les prix de vente ou de location provient essentiellement de la **valeur différentielle** des rentes foncières. On en connaît les effets sur le plan de la ségrégation spatiale.

Au travers de ce trop rapide aperçu, on aura compris que la question foncière est le véritable «moteur» du mode de composition libéral. Cela explique en grande partie pourquoi cette ville est si difficile à gouverner et pourquoi sa forme et son développement sont si difficiles à maîtriser (10).

Du côté de la division du travail

Tout au long du XIX^e siècle, il fallait construire les fabriques et les ouvrages liés à la production industrielle, tout comme il fallait étendre sans arrêt les villes pour accueillir cette masse de population toujours plus grande qui affluait des campagnes. La composition princière non plus que les corporations de métiers ne peuvent répondre à ces besoins nouveaux.

Un corps de professions spécialisées se crée à ce moment : ingénieurs, architectes, techniciens de tous ordres, entrepreneurs de construction, commerçants, fabricants, marchands de matériaux. Certaines de ces professions, il est vrai, existaient auparavant, mais leur intervention change. En plus du domaine qui était tradition-

(10) Outre les textes déjà cités, je renvoie notamment à H. Regimelt et A. Sallet, *Modèles de la rente et modèles financiers de formation des prix fonciers en milieu urbain*, Université de Dijon, Septembre 1980.

François Alquier : *Contribution à l'étude de la rente foncière sur les terrains urbains*.
Jean Lojkine : *Y'a-t-il une rente foncière urbaine ?*
Ces deux textes in *Espaces et Sociétés* n° 2.
Paris, mars 1971.

nellement le leur, la construction des châteaux ou des hôtels de l'aristocratie, les grands édifices de l'Etat, les ordonnances urbaines, les architectes par exemple, se voient - potentiellement - confier la tâche de construire l'espace urbain dans sa totalité.

Qui fait construire ? Les propriétaires, les entreprises, les banques, les lotisseurs, les spéculateurs, l'Etat. Ce sont là les «clients» de ces nouvelles professions. Le grand changement ici est que la production de l'espace ordinaire change de mains. Le travail manuel qui était si important pour l'architecture urbaine traditionnelle, celle de la société civile, n'aura plus désormais la possibilité d'intervenir dans le processus de création de l'espace, autrement que pour des tâches de pure exécution.

Une seconde séparation s'établit entre la production et l'usage des bâtiments. Les «besoins» des habitants sont déterminés par le travail intellectuel et ses commanditaires. On sait par exemple ce qui est bon pour l'ouvrier, ce qu'il aime, ce qui lui convient le mieux. Les architectes élaborent les plans, les ingénieurs mettent au point les matériaux et les techniques, les entreprises de construction réalisent. On va bientôt procéder par plans-types dans la mesure où il est impossible de répondre de manière personnalisée et individualisée à un problème quantitativement aussi vaste (11).

Les matériaux de construction sont produits en grande quantité et sur un mode industriel. La brique, le parpaing, le ciment, le béton armé, la charpente métallique, les tuiles mécaniques remplacent les matériaux traditionnels, trop longs et trop coûteux à extraire. Ces matériaux de série, transportés et livrés d'un bout à l'autre du territoire, uniformisent l'espace et les architectures, effacent les particularités régionales.

Entre le XIX^e siècle et l'époque actuelle, cette division du travail va s'intensifiant, en se spécialisant toujours davantage. C'est ainsi, par exemple, qu'il existe aujourd'hui des «programmeurs», des économistes, des juristes, sans parler de tous les agents chargés de l'élaboration des normes. Cela ne change pas fondamentalement

(11) Je renvoie ici au schéma «descendant» évoqué plus haut page 99.

la nature du mode : ces spécialistes sont du côté du travail intellectuel, ils produisent l'espace pour les autres, au service d'intérêts qui les dépassent.

La question culturelle

La création culturelle n'est pas l'aspect dominant de ce mode. C'est la marchandise qui lui donne sa cohérence : rentabilité des opérations, selon le calcul économique le plus strict. Les acteurs de ce mode ne sont chargés d'aucun message. Ils expriment généralement l'utilitarisme et la satisfaction minimale de besoins sociaux massifs. Quelques techniciens, quelques entrepreneurs habiles, des hommes d'affaires avertis, tels sont les profils dominants. Il n'y a pas de prétention intellectuelle dans ce travail.

Certes, à titre privé, certains créateurs, les architectes en particulier, engagent des recherches et constituent des œuvres. Celles-la peuvent être belles et intéressantes, nous l'avons dit. Elles s'apprécient à la lumière des critères esthétiques et elles témoignent de la séparation entre l'art et la société. En regard des forces qui déterminent ce mode de composition, l'activité de ces artistes isolés est extrêmement minoritaire, marginale, sans effet social.

Les utilisateurs de cet espace sont absents de sa production. Nul savoir populaire n'y est intégré. Le mouvement d'expropriation du travail des paysans et artisans est aussi un mouvement d'expropriation culturelle. Les nouvelles masses de prolétaires urbains, coupées de leur tradition, sont désormais incapables de produire par elles-mêmes un espace signifiant.

Evolution de ce mode de composition

Contrairement aux modes de production qui l'ont précédé, le mode de production capitaliste n'est pas stable. Il est traversé de crises, il transforme en permanence l'appareil productif, les rapports sociaux, la qualification de la force de travail, la composition du capital, le rapport aux états nationaux. Son histoire est caractérisée par un long procès de concentration et de monopolisation des forces productives.

Au début, les entreprises sont familiales et concurrentielles, puis les groupes industriels se forment par branches et secteurs d'activité, puis des monopoles multinationaux dominent le marché mondial au sein d'une division internationale du travail et de l'automatisation des tâches.

A chacun de ces stades, les effets urbains sont différents. C'est d'abord le surpeuplement des centres anciens dans des conditions d'insalubrité effrayantes, puis la construction des banlieues de première couronne sous forme d'un semi-bidonville. Ce sont ensuite les lotissements pavillonnaires en lointaine banlieue, branchés sur les gares et générateurs de ces fameux déplacements domicile-travail. L'intervention de l'Etat aidant et les nécessités de concentration s'accroissant vient ensuite la densification des grands ensembles. Plus près de nous encore, on voit apparaître de nouvelles formes de logement pour la petite bourgeoisie salariée, les faux villages, le petit «standing», tandis que les travailleurs immigrés se cachent dans des foyers plus ou moins clandestins.

Les implantations industrielles aussi se périment. Quand elles changent de localisation, les entreprises laissent derrière elles ces fameuses friches intégrées au désordre urbain. Elles règnent par l'informatique, à partir des sièges sociaux, sur d'immenses espaces, au loin à l'autre bout de la planète, comme aujourd'hui où la production émigre. Se créent ainsi au sein des anciennes métropoles des zones provisoirement «dévalorisées» ; taudis dans les centres, «vides» dans les premières couronnes comme à la Plaine Saint-Denis pour Paris.

Le mode de composition libéral produit donc des formes urbaines extrêmement différentes. Il ne faut pas s'y tromper. La question foncière se pose de manière récurrente. Les villes s'étendent toujours plus, se reconvertissent. Le moteur reste le même ; créer de nouvelles rentes foncières et les réaliser au sein d'un régime de propriété à dominante privée et qui entre en contradiction avec les nécessités de l'organisation collective.

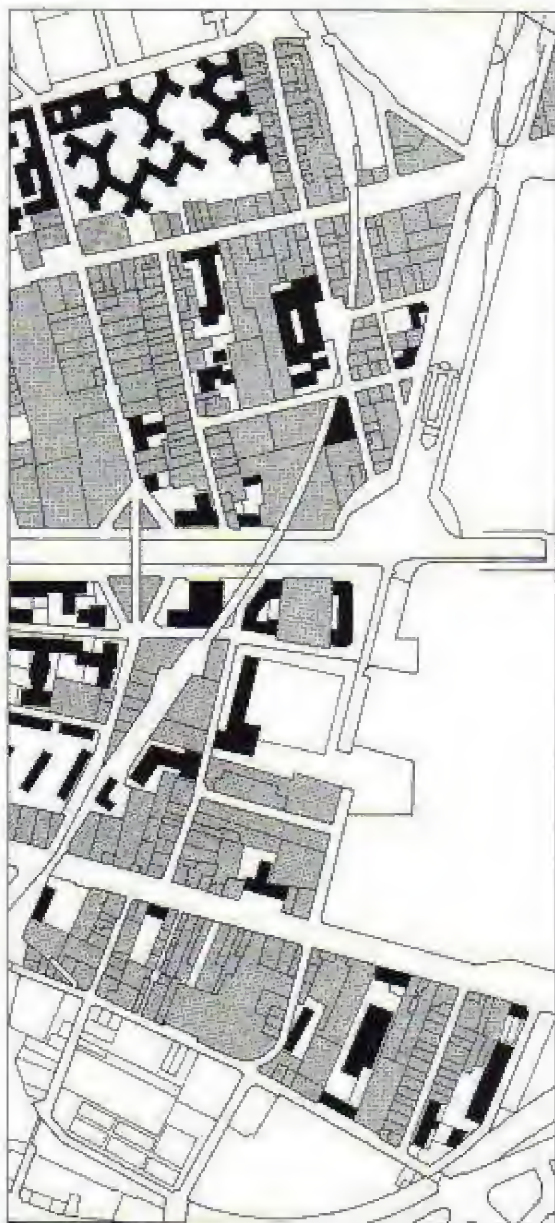
Fonctionnement de ce mode

Les gens actifs ici sont les propriétaires, les lotisseurs-promoteurs, les affairistes, les intermédiaires de toute sorte, les fabricants de matériaux ou de maisons modèles, les entreprises de construction. Chacun

agit pour son compte ou pour le compte d'un groupe financier, de manière concurrentielle et désordonnée pour réaliser telle ou telle opération.

Chacun rencontre l'obstacle réglementaire qu'il s'efforce de contourner. Des groupes de pression se constituent.

Il y a généralement rivalité entre ces constructeurs potentiels. L'optique est d'obtenir le meilleur terrain, chose dont la rareté s'accroît, le meilleur prix de revient, le meilleur prix de vente pour ce «produit» qu'est l'habitat, c'est-à-dire à terme la ville. Ce ne sont pas les valeurs d'usage qui prévalent ici, mais la réalisation d'un profit marchand.



*C'est un espace
mêlé, sans ordre,
mal assuré, sans autre
structuration
que celle de la clôture
des parcelles...*

Ces pratiques s'accroissent mal des interventions publiques ou des plans d'aménagement. C'est pourquoi ces plans sont si peu opérants, qu'ils soient totalement bafoués ou plus ou moins « infléchis » par la loi du marché. En fait, se manifeste pleinement ici ce rapport de forces dont nous avons parlé au plan théorique. C'est le règne de l'aléatoire urbain. Fait remarquable, cela vaut pour l'Etat lui-même quand il est constructeur, soit d'ensembles de logements, soit de grands équipements publics : il est soumis au hasard des opportunités foncières, la rente réelle ou potentielle intervenant aussi dans le calcul d'expropriation.

Effets de ce mode

Comme on peut aisément l'observer, la ville libérale est faite d'une juxtaposition de petites parcelles - par milliers - occupées de constructions diverses. Sur le plan formel il n'y a pas d'unicité, mais une grande quantité de formes, de matériaux, de couleurs, de hauteurs, d'alignements. C'est un espace mélangé, sans ordre, dans certains endroits complètement hétéroclite et désorganisé où alternent les vieilles usines, les immeubles collectifs, les pavillons de banlieue, les garages, ponctuels de centres commerciaux. C'est un espace de guinguois, mal assuré, sans structuration autre que celle de la clôture des parcelles, du mur mitoyen qui apparaît comme le seul rapport social, figé dans la pierre. L'individualisme règne, source et fondement de cet amoncellement.

Ceci ne veut pas dire que cet espace soit finalement sans loi. Au terme de son procès contradictoire, des logiques sociales apparaissent dont la plus frappante est celle de la ségrégation opérée par la sélection du marché.

Du point de vue fonctionnel, ce n'est pas la ville idéale. Là encore, ce n'est pas une préoccupation présente dans son procès de production. Les graves défauts de fonctionnement qu'elle engendre - circulation, pollution, éloignement - sont reportés sur la collectivité publique.

Quant aux significations d'ensemble, elles sont peu nombreuses. L'élaboration de cette ville ne place pas au premier plan les qualités artistiques et culturelles. Si elle en contient, si elle «parle», c'est de manière inattendue. La puissance des choses matérielles alliée à des sites caractérisés crée par exemple la poésie des ports ou la sombre beauté des grandes usines et des quartiers industriels.

On sait que cette ville a inspiré de grandes œuvres littéraires - Zola, Céline, Queneau, Prévert, Calet en ont parlé de façon profonde et saisissante, Carné, Rivette l'ont filmée. Elle nous apparaît bien, au travers de leurs regards, comme ces fragments éclatés, ces brisures éparses, qu'aucune cohésion ne peut relier -. Dans la vie quotidienne chacun s'en arrange à sa façon, en ressentant cependant la vacuité de cet espace, le vide moral, l'absence de valeur qui fonde la désespérance habituelle des grandes villes ordinaires.

Actualité de ce mode

Dans la pratique, ce mode fonctionne en étroite symbiose avec le mode réglementaire. Depuis deux siècles ou presque, les dysfonctionnements les plus flagrants ont été résorbés ou sont en train de l'être, dans les pays développés. Il reste cependant encore nombre d'îlots insalubres, de ghettos, de banlieues sacrifiées.

Dans ce qu'il a de «pur», le mode libéral est aujourd'hui difficile à observer en Europe. Dans ce domaine comme dans celui de l'exploitation du travail, il y a un déplacement du centre vers les périphéries. La ville libérale est mieux visible dans les pays du tiers monde et en Amérique latine. [On peut voir là des centres de ville très denses et désordonnés entourés par un océan de bidonvilles dans lesquels s'entasse une population misérable, ceci au milieu d'une jungle de spéculation foncière] Plus près de nous, ce qu'en langage convenu on appelle les «entrées de ville» et qui sont en réalité des montagnes de marchandises en demi-solde, enfermées dans des bardages criards, nous montre un aspect de la ville libérale, ces surplus, ces «casses», ces zones saccagées.

Dans ces immenses métropoles voit-on surgir une nouvelle ville ? Une nouvelle composition peut-elle naître de ce chaos ? Certains le pensent. Il me paraît risqué de juger esthétiquement la misère matérielle et morale et de construire une théorie sur ces bases. La ville libérale dans sa brutalité est le lieu d'expression d'une pathologie sociale profonde qui dépasse la question urbaine. Considérons la banlieue parisienne : abîmée, morcelée, hachée, malmenée, vivante quand même et silencieuse relativement au scandale qu'elle représente.

Voici l'héritage du mode libéral. Que faire ? De quels moyens faudrait-il disposer pour amener ici la beauté, la cohérence, l'harmonie, toutes choses qui semblent appartenir à un autre monde ? Est-ce là notre tâche ?



LE MODE REGLEMENTAIRE

Complémentarité des deux modes

En exposant ici ce qui nous semble représenter les caractères principaux du mode réglementaire, nous isolons, comme nous l'avons fait pour les autres modes, ces caractères mêmes. Cela ne veut pas dire que la ville n'a pas besoin de réglementation ou que cette réglementation n'a pas d'effets positifs notamment formels. Au contraire, nous en montrerons plus loin la nécessité. Nous voulons simplement dire que la démarche réglementaire est, par sa nature même, étrangère au travail de composition.

Une remarque préalable s'impose à propos de ce mode. Il a connu un large développement avec le libéralisme, ce qui n'est contradictoire qu'en apparence. En effet, le mode libéral ne peut exister tout seul. De la même façon que les entrepreneurs ont besoin d'un certain nombre de conditions pour pouvoir assurer leur production, les constructeurs privés ont besoin de dessertes, de réseaux, de transports mais aussi de règlements à l'intérieur desquels ils peuvent agir. Laisse à lui-même, le mode libéral rencontrerait très vite ses limites, la concurrence et l'individualisme généralisés mèneraient à une anarchie urbaine capable à terme de bloquer le marché,

L'ordonnement est imposé de l'extérieur... il y a en quelque sorte une séparation entre le pouvoir et la réalisation, entre la façade et l'intérieur, entre la forme et le contenu.

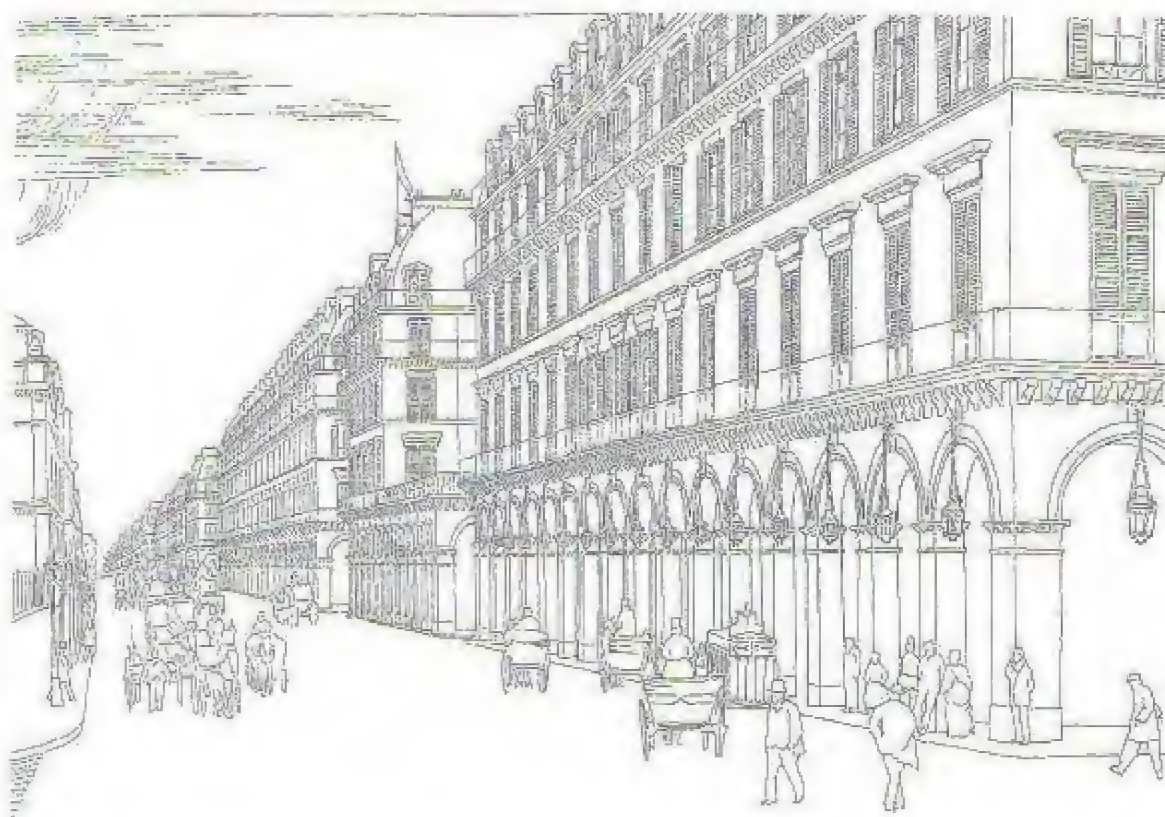


c'est-à-dire de se détruire soi-même.

Par ailleurs, les entrepreneurs ont besoin d'une force de travail saine et productive. En particulier, il faut qu'elle soit bien logée, que la famille qui en constitue l'unité de base soit installée convenablement. La promiscuité, les taudis, les abus de la spéculation foncière ne leur conviennent pas du tout. C'est ce qui explique que très tôt, au XIX^e siècle, il y ait eu une action sur la ville de la part de certaines fractions de la bourgeoisie.

Petit historique de la réglementation urbaine ou comment l'on passe de l'espace de surveillance à la surveillance de l'espace.

Mettre de l'ordre dans un certain fouillis, ordonnancer, réglementer n'étaient sans doute pas des pratiques entièrement nouvelles.



Dans le mode traditionnel, les réglemens, au sens actuel du terme, existaient pour former certaines places, définir quelques alignements, fixer la valeur des encorbellements des façades. Les bastides de la fin du XIII^e siècle étaient entièrement réglementées. Ce souci n'est pas absent du mode princier, nous avons vu la «ville» de Versailles. Cependant, la ville reste dans sa généralité une masse opaque et sauvage, tout embrouillée de servitudes réciproques, de droits acquis, de coutumes locales. [La première action d'envergure visant à introduire une certaine transparence fut sans doute la conféc-tion des cadastres sous le Premier Empire.]

- **La réglementation des bâtiments.** C'est à cette même époque qu'apparaissent des ordonnancements urbains comme ceux dessinés par Percier et Fontaine en 1805 pour la rue de Rivoli à Paris. Le fonctionnement est ici très différent de celui du prince tout puissant.

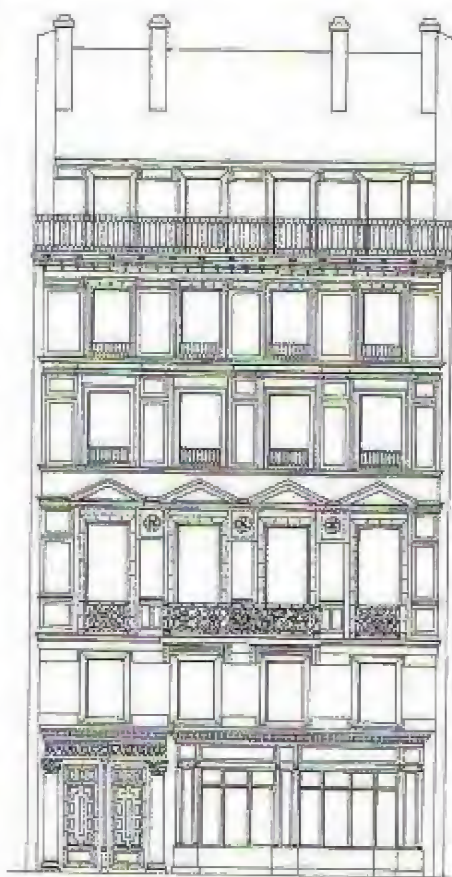
L'ordonnement est imposé de l'extérieur aux propriétaires qui s'engagent à le respecter pour pouvoir construire. Il y a en quelque sorte une séparation entre le pouvoir et la réalisation, entre la façade et l'intérieur, entre la forme et le contenu. Peu importe, à la limite, ce qui se passe derrière cette façade, dans le cœur des îlots. Il s'agit de mettre de l'ordre ou plus exactement, une apparence d'ordre dans cette ville tortueuse, peu sûre. La façade ici n'exprime pas, elle cache.

Cette forme d'ordonnance urbaine aura un grand avenir, notamment sous le baron Haussmann qui l'appliquera sur une vaste échelle. Les façades sont définies ainsi que les alignements, les hauteurs, la forme et la pente des toits, la position des balcons. Toute une série d'éléments constituant la morphologie urbaine sont ainsi pensés séparément, détachés de leur fonction et de leur moyen de réalisation. Ils deviennent des règlements, des normes, des obligations à respecter. Ils sont le moyen de donner une image de la ville en dehors de ce qui constitue les forces vives de la ville. La ville est dans l'Etat, elle est un objet d'Etat.

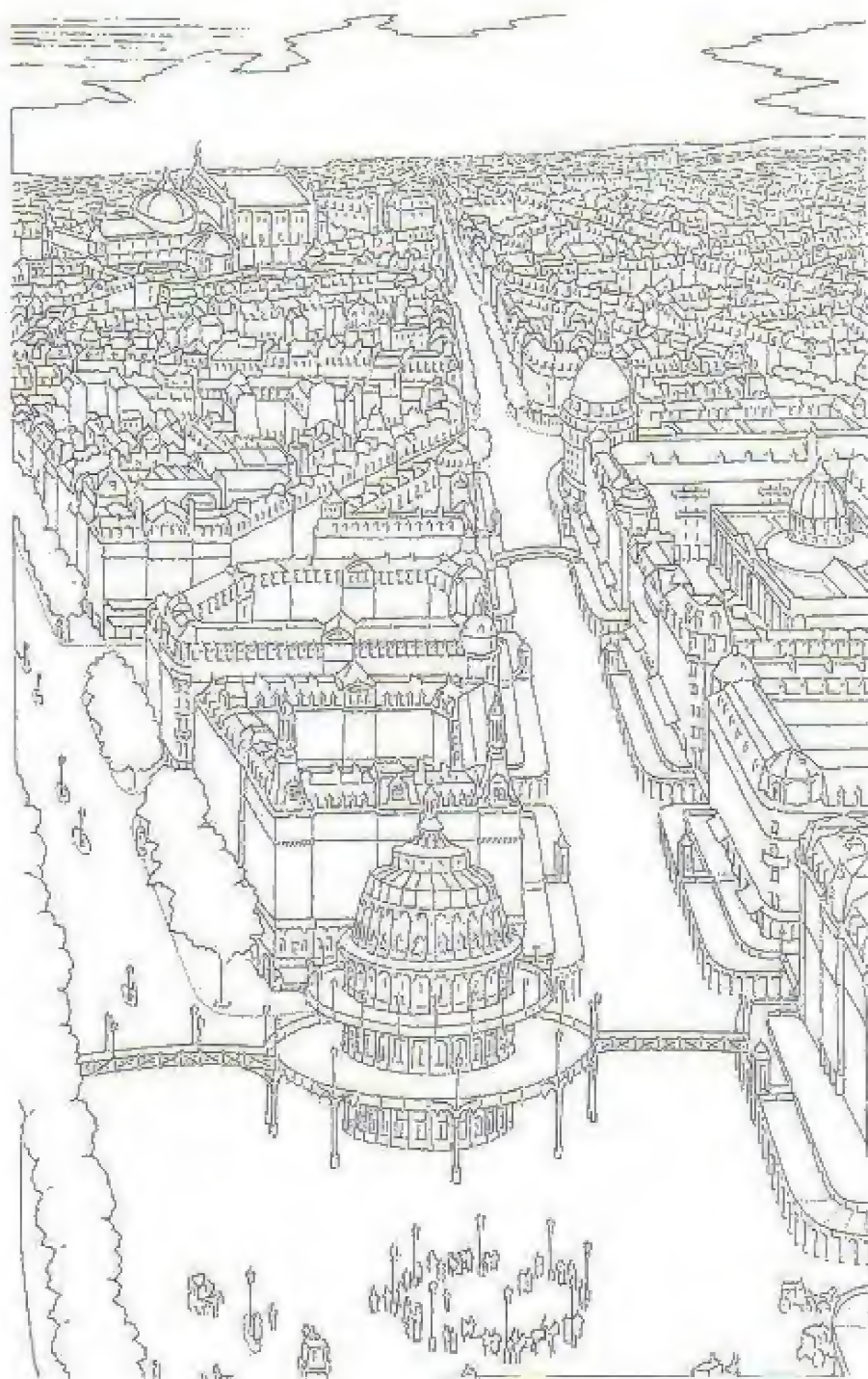
Ces règlements, du moins sous Haussmann, vont de pair avec un réel souci de composition urbaine. Des avenues sont ouvertes, des places sont dessinées, des perspectives sont dégagées. Tout l'urbanisme d'alignement et d'îlots fonctionne sur ces bases. La réglementation formelle présente un caractère assez sécurisant : elle prévient les erreurs et les horreurs, elle efface les contradictions, les accidents. Si l'on y revient volontiers aujourd'hui, c'est pour mettre fin à un certain désarroi, fruit d'une trop grande liberté, ouverte par la table rase du mouvement moderne qui n'a pas su élaborer un système formel d'une cohérence équivalente.

- **La réglementation des sols.** Pour créer des villes rationnelles et sans recoin, il ne faut pas agir seulement sur les façades mais aussi sur les sols, fondement de toute organisation. Le cadastre permettait de connaître le parcellaire et donc de le modifier.

[Nous avons vu que le parcellaire traditionnel était morcelé, irrégulier, malcommode. Il conduisait à des constructions différentes, hétérogènes.] En ce siècle scientifique, il fallait introduire une nouvelle géométrie dans la ville, en commençant par le découpage des lots. C'est pourquoi chaque opération de rénovation, de morcellement d'une grande emprise antérieure ou d'extension s'accompagne au XIX^e siècle d'un plan de lotissement qui partage en parcelles régulières et le plus souvent égales les nouveaux sols urbanisables.



Toute une série d'éléments constituant la morphologie urbaine sont ainsi pensés séparément, détachés de leur fonction. Ils deviennent des règlements, des normes, des obligations à respecter.



*Il fallait introduire
une nouvelle géométrie
dans la ville
en commençant par
le découpage des lots
qui partage en parcelles
régulières et souvent
égales, les nouveaux sols
urbanisables...*

Sur ce support, il est aisé d'édicter les règles de l'occupation : surface construite au sol, surface construite totale, densité, hauteur, alignement, mitoyenneté ou recul, définition des façades, matériaux, couleurs. On peut, à l'aide de toutes ces parcelles qui doivent obéir au même ordre, modeler des pans entiers de la ville. Les exemples abondent. En Angleterre, certains lotissements d'immeubles ou de maisons individuelles atteignent un grand systématisme.

Cette réglementation des sols n'est pas contradictoire avec le fonctionnement libéral des rentes. Au contraire, elle en assure les conditions en rationalisant le rapport. «L'immeuble de rapport», notion nouvelle et significative est ainsi adaptée à toutes les catégories du marché. Les quartiers centraux occupés par les immeubles bourgeois ou petits bourgeois donnent une image caractéristique à la ville.

- **La réglementation des contenus : brève histoire du logement social et du déplacement du rôle de l'Etat.** L'espace ouvrier devait être défini très précisément. On sait que l'action des médecins hygiénistes a été déterminante dans l'élaboration d'une réglementation sanitaire. La création du premier conseil de salubrité remonte à 1802. [Après l'épidémie de choléra de 1832, les médecins contribuent peu à peu à développer l'idée d'un habitat sain pour tous, base de l'hygiène sociale. C'est une idée neuve, qui mettra de longues années à s'imposer. Elle sera portée par un courant de la bourgeoisie éclairée, qui raisonne à plus long terme que le courant libéral pur, qui étudie des solutions plus ou moins utopiques ou philanthropiques aux problèmes qui surgissent. Ce sera le fondement de l'économie sociale (1).

Ces fractions bourgeoises extrêmement intelligentes et actives, inventives aussi, ont su créer de nombreuses positivités. Former et éduquer la classe ouvrière naissante, faire en sorte que son extension s'effectue sans conflit d'envergure, moraliser la vie collective, désarmer à l'avance les luttes sociales étaient les buts, clairement exposés à l'époque. Cette action n'était pas seulement idéologique, comme le montre, par exemple, l'histoire des cités ouvrières, en réalité cités patronales.

(1) Je renvoie ici à
R.H. Guérin.
*Histoire du logement social
en France*
Éditions ouvrières.
Paris, 1966.



On peut, à l'aide de toutes ces parcelles qui doivent obéir au même ordre, modeler des pans entiers de la ville... l'immeuble de rapport, notion nouvelle est adapté à toutes les catégories du marché.

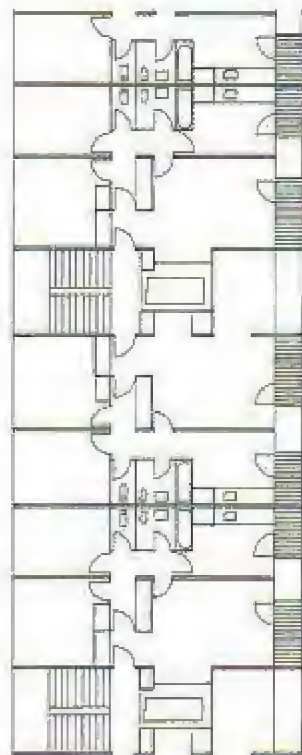
Très tôt en effet, dès le milieu du XIX^e siècle, quelques patrons d'industrie voient les inconvénients du mode de logement des ouvriers soit en taudis, soit dans les «casernes» collectives. Ils mettent rapidement au point la formule qui connaîtra un grand avenir, de la cité composée de maisons individuelles pour une seule famille, entourées d'un jardin. Tous les avantages sont réunis ici. L'hygiène par l'espace, le soleil, l'assainissement ; l'attachement à l'entreprise par la maison - en location ou mieux en accession à la propriété - ; l'isolement et le rabattement de la vie privée sur la famille, l'occupation des loisirs par le jardin qui fournit un appoint de ressources vivrières ; la surveillance aisée de la vie hors-travail.

L'espace des cités est soigneusement réglementé. Le principe du camp est généralement à la base du plan d'ensemble. Les parcelles sont alignées le long des rues, quelques bâtiments symboliques marquent le centre : l'église, l'école ; très proche toujours, l'entrée de l'usine. La démarche paternaliste vise ainsi à prendre en main l'exis-

Minoritaires et très insuffisantes par rapport aux énormes besoins à satisfaire, les cités ouvrières ouvraient la voie d'un nouvel urbanisme. Elles ont correspondu assez bien à un stade de capitalisme concurrentiel pendant lequel la main-d'œuvre, très attachée à l'entreprise, participait à son renom et à sa position sur le marché.

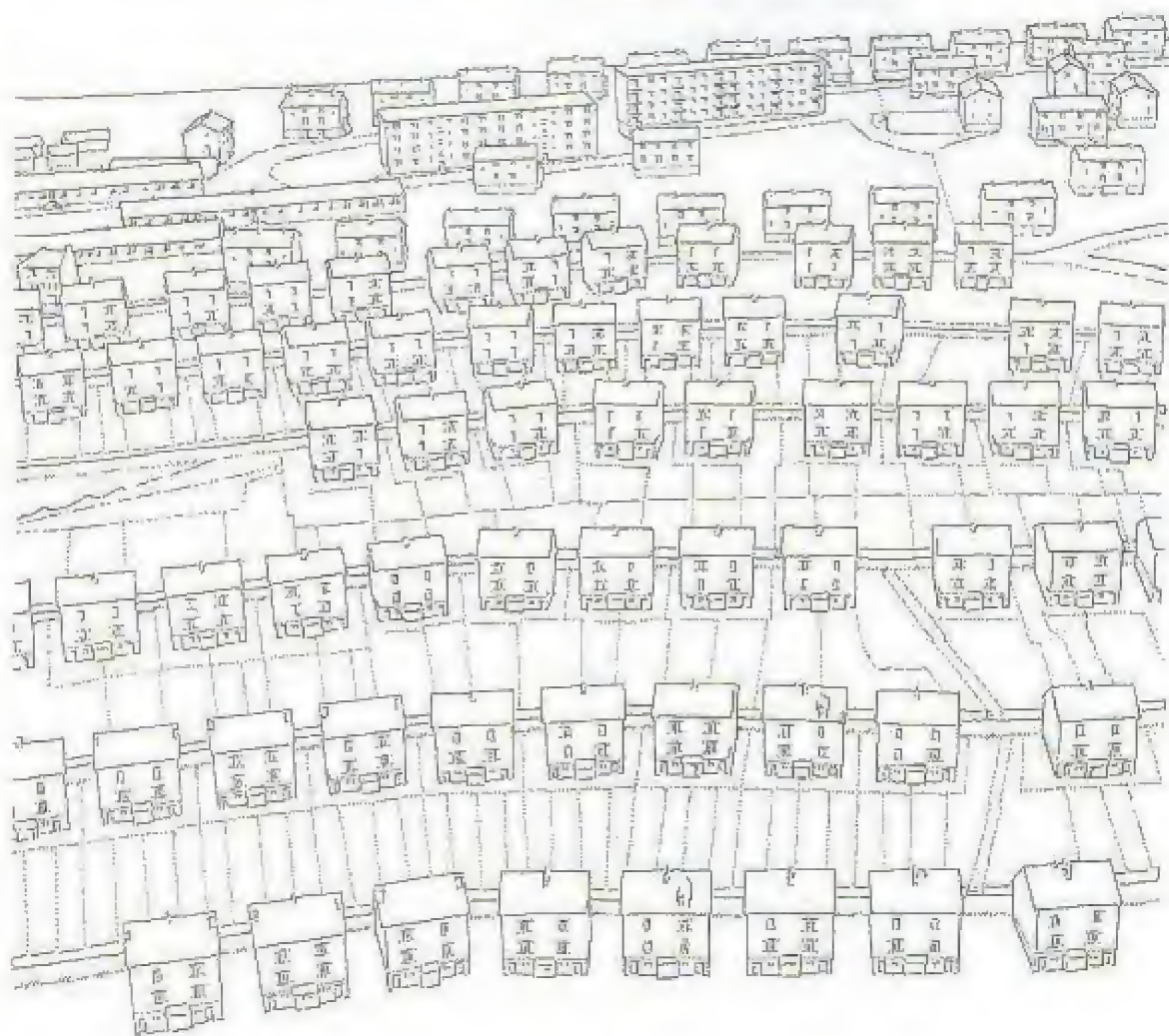
Pendant le stade suivant, celui de la concentration monopoliste, l'attachement de la main-d'œuvre à l'usine qui était un avantage devient une entrave. Il faut au contraire la rendre fluide, la déqualifier et la requalifier de telle sorte qu'elle puisse changer de branche et de lieu. C'est pourquoi les grandes métropoles grossissent plus vite, ce qui n'a pas manqué de rendre plus aiguë la question foncière. La solution de la maison pour une seule famille cesse d'être partout possible en raison de l'espace consommé. Il faut donc revenir aux immeubles collectifs mais en les faisant bénéficier des expériences acquises dans les cités. [On transpose en les adaptant, les mêmes règles d'organisation, dans les étages, autour des cages d'escalier.]

Le passage s'effectue avec les cités-jardins de l'entre-deux guerres où, là encore, la réglementation est très rigoureusement étudiée. La vie sociale dans sa totalité est prévue et organisée dans le détail, ceci avec de très nombreux aspects positifs pour les habitants. [Il faut noter que ces cités dans la plupart des cas ne sont plus aux mains des patrons mais des communes ou des conseils généraux à majorité social-démocrate.] C'est le fameux socialisme municipal. Les exemples sont nombreux : Châtenay-Malabry, Suresnes ou à Lyon, le quartier des Etats-Unis de Tony Garnier.



tence entière des familles ouvrières entre l'atelier et la cité, femmes et enfants compris. Ce n'est pas seulement le quartier qui prend forme à ce moment-là, mais la maison elle-même, la distribution intérieure, le nombre de pièces, le mode de vie, le stéréotype de l'espace individuel. Il n'est certes pas indifférent de constater cette composante patronale directe dans la généalogie du mode de composition réglementaire.

*...l'espace des cités
est soigneusement
réglementé.
Prend forme là,
le stéréotype
de l'espace individuel.*





Mêlant l'habitat collectif et l'habitat individuel, composées avec soin, recherchant volontiers une certaine monumentalité domestique, les cités-jardins, d'inspiration anglaise, situées à la périphérie des grandes villes, devaient faire la synthèse entre la ville et la campagne. Elles confortaient les familles, diffusaient des comportements et favorisaient l'intégration sociale.

Après la deuxième guerre mondiale, [quand aux besoins de la croissance s'ajoutent ceux de la reconstruction], surgissent les fameux grands ensembles. La réglementation se conjugue ici avec des procédés techniques industrialisés. Dans les années 60, pour mettre fin à une crise du logement endémique, un appareil spécialisé se met en place : architectes, bureaux d'études, entreprises, procédés de construction, commandités par quelques grands maîtres d'ouvrage, vont répondre à un objectif précis : faire vite beaucoup de logements bon marché. La forme était largement déterminée par la question foncière, par les normes, par les techniques. Le vocabulaire architectural est des plus pauvres : un empilage de «cellules» en «barres» et en «tours». La cité est froidement concentrationnaire. La façade libé-

Plus tard la façade libérale humaniste disparaît. On expose froidement le stockage et l'exploitation. Univers de béton, image de la vie moderne, d'une existence à la fois grégaire et isolée.

rale humaniste a disparu. On expose le stockage et l'exploitation. Les procédés de construction sont fondés sur la répétition, les éléments en série, la rotation rapide du matériel et du capital. Les fonds «publics» consacrés au logement social servent aussi la valorisation du capital privé. Les trusts du ciment, par exemple, trouvent un débouché idéal dans la construction de cet univers de béton, image de la vie moderne, d'une existence à la fois grégaire et isolée.

On constate au cours de ce très rapide historique, un déplacement quasi continu de la prise en charge des questions urbaines de la sphère de l'entreprise privée vers celle de l'Etat. Cela se traduit par les législations successives, depuis la première loi de 1894 portant création des HBM. Plus le capital se concentre dans la production, plus l'Etat doit intervenir. Cela appelle quelques remarques sur cet Etat.

Caractère particulier de l'Etat libéral

En face du développement anarchique des villes libérales, l'Etat - c'est-à-dire toutes ses instances, centrales, régionales et locales - est amené à organiser, améliorer et planifier les villes. Il crée des organismes nombreux, des services spécialisés, il élabore des plans, constamment, à toutes les échelles, il contrôle, il rédige normes et règlements. La masse des documents écrits ou dessinés existant sur les villes actuelles est considérable. Rapports d'analyse, enquêtes, rapports de synthèse, propositions d'aménagement, approbation de ces propositions, abandon de ces propositions, études nouvelles. Il s'agit d'un cycle à peu près ininterrompu au sein de procédures de plus en plus complexes qui font que généralement un plan d'urbanisme est caduc le jour de son approbation définitive et qu'il est mis en révision dès le lendemain!

Tout se passe comme si les plans d'une part et la ville d'autre part étaient décalés. Il y a une très grande déperdition entre ce qui est prévu au plan et ce qui se réalise sur le terrain, du moins pour tout ce qui relève d'intentions, d'objectifs et qui n'est pas accompagné de mesures coercitives. D'où vient cette impuissance ? C'est que nous

ne sommes plus ici dans un cas de pouvoir absolu mais dans un cas de pouvoir relatif. Le pouvoir réel est dans l'économique et plus particulièrement aux mains du capital privé concentré. L'Etat a la charge de garantir le fonctionnement du libéralisme en même temps qu'il a la charge de protéger l'intérêt général, à l'aide de sa façade démocratique égalitaire. Ceci l'expose à nombre de contradictions et fonde en particulier l'abîme entre son discours et sa pratique. L'Etat libéral rencontre donc très rapidement ses limites.

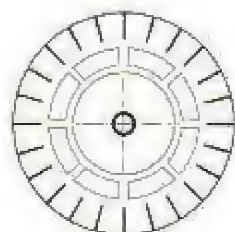
En matière urbaine, ces choses sont particulièrement nettes et il ne faut jamais oublier ce double caractère pour comprendre les formes urbaines qui nous entourent. En réalité, l'Etat n'a pas les moyens de sa politique urbaine. Il a toujours besoin du propriétaire et du promoteur pour «faire la ville».

Cependant, sans la faire réellement, l'Etat peut «composer» la ville et en cela, il nous intéresse ici. Il ne compose qu'exceptionnellement sur le mode du prince qui nécessite des procédures lourdes d'expropriation. Dans les cas ordinaires, l'Etat se contente de contrôler et de limiter les droits des intérêts privés, en faisant en sorte que cette action organise ces intérêts qui sont par nature divergents et concurrentiels. Il rend possible l'initiative privée en matière urbaine, lui donne un cadre, des règles. Elle est également modulée en fonction des partenaires. On ne «traite» pas de la même manière un gros promoteur immobilier et un petit propriétaire foncier. Le mouvement d'ensemble reste cependant constant.

L'emprise du règlement sur la ville

A la fin du XVIII^e siècle, Jérémy Bentham invente un espace tout à fait extraordinaire, le Panopticon, espace polyvalent qui pouvait servir aussi bien, disait-il, à l'école, qu'à la prison, qu'à l'hôpital (2). C'est une construction circulaire au centre de laquelle est placé un surveillant. Les occupants sont disposés autour dans une série d'alvéoles cloisonnées latéralement et ouverts sur le centre. Plusieurs étages sont ainsi superposés. Bentham explique qu'un tel principe de surveillance panoptique permet l'économie du personnel de contrôle,

(2) Jérémy Bentham.
*Le panoptique, précédé de
L'art du pouvoir* par
Michel Foucault.
Postface de Michèle Perrot.
Pierre Belfond,
Editions Paris, 1977.



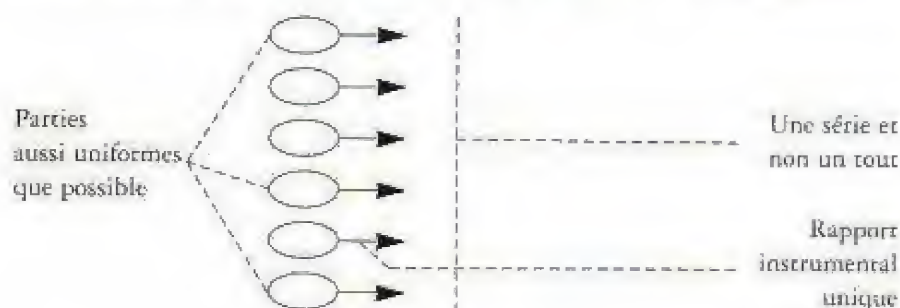
lui assure une grande impunité, qu'il peut voir les autres sans être vu lui-même et que les autres ne peuvent communiquer entre eux. C'est un espace totalement rationalisé qui fonctionne par une simple disposition technique, par simple manipulation.

Ce modèle, nous l'avons vu, convient à la production manufacturière puis industrielle. La force de travail n'est pas donnée au départ, il faut aussi la produire. Elle doit être stable et disciplinée, séparée en éléments individuels, transparente surtout. La forme urbaine fut un puissant moyen de fabriquer des individus isolés, des séries, des places. L'architecture réglementaire ne peut se satisfaire d'un seul surveillant mais elle dérive d'une sorte de «panoptisme à plat» comme dit Bruno Fortier - des lotissements. Architecture de surveillance, du regard, de l'alignement, qui prend soin de séparer latéralement les sujets les uns des autres.

Il faut observer les grandes cités pavillonnaires, les grands ensembles pour sentir l'emprise invisible, impalpable du règlement sur la ville. Sa vertu admirable est de fonctionner comme une simple technologie, où le titulaire du pouvoir peut changer sans que l'édifice soit en péril, sans que cesse le contrôle. Ce mode de composition marque la ville d'une manière subreptice, non-dite mais générale, discrète mais pénétrante, anonyme et répétitive. Quelquefois - rarement - le couvercle saute.

Sur le rapport de composition

Selon la représentation schématique que nous avons donnée des autres modes, le mode réglementaire pourrait être ainsi figuré :



[Les parties sont uniformisées, alignées, rendues le plus possible semblables les unes aux autres. Elles sont toutes orientées de la même manière, dans le sens qu'elles entretiennent un même type de rapport avec la puissance qui les fonde. Cette puissance peut être l'Etat mais c'est avant tout l'instrument, la norme, le règlement.]

Cela forme essentiellement des ensembles, des séries, mais ne forme pas un tout. C'est un tout hypothétique dans la mesure où il ne contient qu'un rapport univoque. C'est un espace sériel, simpliste, auquel échappe la complexité du réel. C'est un espace instrumental permettant les manipulations invisibles, toutes caractéristiques profondément étrangères à la création artistique, car il y a ici une séparation et non une unité au sein du processus de création.

Les moyens d'action

Il n'y a pas action directe de ceux qui font la ville sur la ville, comme cela était plus ou moins le cas dans les autres modes. Existe ici une distance entre l'acteur, l'Etat, ses appareils, ses agents et la chose construite. C'est une médiation nécessaire puisque la ville réglementaire s'édifie dans des espaces et dans des temps qui ne sont pas connus par ceux qui édictent les règlements. Ceux-ci peuvent ne jamais connaître les effets de ce qu'ils font. Au demeurant, les résultats sont totalement détachés de leur intérêt personnel comme ils le sont de leur propre responsabilité. Ce personnel d'Etat agit sur une matière abstraite, sur une idée de ville, qui par un certain nombre de procédures, au travers d'écrans successifs, va devenir quelque part une réalité concrète. C'est une abstraction qui a des effets de réel, par le seul jeu du pouvoir, par la place que l'on occupe dans la hiérarchie de ce pouvoir.

Cette distance et cette médiation confèrent sa spécificité à ce mode de composition. Quels sont donc ces médias qui véhiculent le pouvoir ? Les plans qui couvrent l'ensemble du territoire à différentes échelles. Leurs dispositions sont incitatives ou obligatoires ; dans ce dernier cas, des procédures dérogatoires sont prévues. Les plans sont le plus souvent le résultat d'un compromis économique et

(2) Jeremy Bentham.
*Le panoptique, société du
lien du pouvoir* par
Michel Foucault.
Postface de Michèle Perrot.
Pierre Belfond,
Éditions Paris, 1977.

social. Ce sont des objets typiques du rapport des forces urbaines. Cependant, malgré les enquêtes et autres consultations publiques, il faut noter la présence extrêmement minoritaire dans cette procédure de ceux qui auront à vivre la ville.

Au-delà des plans qui ont par définition une application locale, existent les règlements et les normes qui ont eux une valeur générale, applicable à tout le territoire. Il y a là une prolifération absolument considérable de textes dont le recensement exhaustif est impossible. Des milliers de pages de journaux officiels en très petits caractères sont couvertes par ces règlements et ces normes qui définissent tout ce qui peut être défini en tant que construction, depuis l'occupation de la parcelle jusqu'à l'orientation de la maison en passant par la dimension des fenêtres, la hauteur d'allège de la cuisine, la largeur et le sens d'ouverture des portes, la section des conduits, etc.) Chaque nouvelle législature, chaque nouveau ministère produit une nouvelle liasse de textes qui s'ajoutent aux précédents, les confortent, les détaillent, les approfondissent. Cette marée submerge aujourd'hui tous les constructeurs.

Cette activité proliférante, de caractère paranoïaques est déterminée par la nature particulière de l'État, qui ne dispose pas, on l'a dit, des moyens de réalisation. Il convient donc que les règlements soient les plus nombreux et les plus précis possible, que les mailles du filet soient de plus en plus fines, de manière que l'État n'ait plus qu'à contrôler la réalisation effective. Il est inutile de dire qu'une telle profusion réglementaire détermine puissamment l'espace urbain.

Il convient cependant de montrer les deux faces des normes et des règlements. Ceux-la ont des aspects positifs, ce qui rend leur analyse difficile et quelquefois ambiguë. Ils portent la trace de conquêtes sociales, sont le résultat de luttes antérieures. Il est vrai qu'il y a là une garantie de sauvegarde de l'intérêt général contre les intérêts particuliers. Il suffit de penser aux règlements d'hygiène et de sécurité. Cela n'est pas nécessairement contradictoire : l'État est bien le régulateur social indispensable à l'existence du mode libéral.

Dans une période récente, on a vu se mettre en place différents dispositifs visant à atténuer les mauvais effets d'un centralisme abusif. Création d'administrations «de mission», souci d'apprécier les conditions locales, élaboration des plans d'occupation des sols, directives et incitations au lieu des obligations imposées, tout cela, qui sera accentué par la régionalisation, montre que le mode réglementaire est lui aussi en crise.

Sur la bureaucratie

L'élaboration et l'application des normes est un immense travail qui mobilise, au sein de l'appareil d'Etat, des milliers de personnes. Cela implique de s'arrêter un peu sur la bureaucratie. Si elle est présente du côté du capital dès que le groupe prend une certaine dimension, c'est du côté de l'Etat que la question de la bureaucratie prend toute son ampleur car elle est associée ici à la légalité. Max Weber l'avait déjà bien noté (3). «Le type le plus pur de la domination légale est la domination par le moyen de la **direction administrative bureaucratique**». Dès qu'un problème atteint une certaine échelle quantitative, comme la gestion de la ville de masse, la forme bureaucratique est la plus rationnelle et il n'est pas étonnant de la voir s'étendre avec le développement de l'Etat moderne.

La bureaucratie ne constitue pas une classe sociale. Toutes les classes ou presque sont représentées en son sein. Par contre, elle constitue une catégorie spécifique qui trouve sa propre unité et son autonomie relative dans le fonctionnement concret de l'appareil d'Etat. Dans la pratique, il existe bien une idéologie bureaucratique : occultation systématique par le secret, caractère impersonnel de la fonction, présentation en tant que «corps neutre» incarnant l'intérêt général, hiérarchie rigoureuse fonctionnant par délégations de pouvoir successives, absence d'un responsable nominal. On reconnaît dans ces quelques traits les descriptions prémonitoires de Kafka. Ses personnages, invisibles, omniprésents, à partir du Château déterminent entièrement la vie du village et l'existence de ses habitants, apparemment sans rien faire, sans manifester aucune force, sans

(3) In *Économie et Société*,
Archives européennes
de sociologie,
Édition Plon,
Paris, 1971.

exercer aucune coercition, par le seul fait d'être inatteignables, d'être assurés d'une totale impunité. Où l'on retrouve la panoptisme.

Effets de ce mode

Ils sont extrêmement nombreux. Ce sont des effets de masse, dans la mesure où ce mode a trouvé son plein de développement à cette échelle. Le plus saisissant est une sorte d'homogénéisation de l'espace, la fin des particularismes locaux, conduisant à une uniformisation des conduites de production et de consommation, aussi bien que de tous les comportements.

Sur la forme. Les effets formels sont variables suivant le type de règlements, mais dans tous les cas, ils sont importants. Il s'agit de tout un ensemble d'obligations devant lesquelles se trouve placé par exemple un architecte avant de commencer son projet. Ces obligations ont été pensées par d'autres, en dehors de lui et en dehors du projet, donc de l'œuvre à faire. Qui plus est, les règles imposées ne sont pas des règles de composition, ce qui pourrait être bénéfique. Elles sont totalement étrangères à cette recherche. Il existe ici une séparation supplémentaire à l'intérieur du travail intellectuel qui ne favorise pas l'unité de ce travail, ni celle de l'espace urbain.

Il est pertinent de poser cette question dans la mesure où le mode réglementaire se donne comme objectif déclaré d'atteindre une unité formelle. Nous pouvons en effet observer une certaine unité de façade recouvrant un corps hétérogène. A ce titre, ce n'est pas une unité de composition qui devrait intégrer l'édifice entier, forme et contenu, et non traiter seulement son parement extérieur. Nous avons défini par ailleurs la composition comme unité complexe. Il s'agit ici d'une unité simple, généralement atteinte par la répétition uniforme d'un élément, d'une travée ou d'un motif. Nous voyons bien en quoi cela diffère de l'unité du mode traditionnel dans lequel les parties sont différentes, ou de l'unité du mode princier dans lequel elles sont subordonnées.

On pourrait citer des dizaines d'exemples. Un seul peut suffire. La fameuse règle selon laquelle la hauteur d'un bâtiment doit être

(3) In *Economie et Société*,
Archives européennes
de sociologie.
Édition Plon.
Paris, 1971.

égale à la largeur qui le sépare du bâtiment voisin : $H = L$.] Cette règle est généralement imposée sans nuance. Or, on voit bien qu'à certains endroits, l'espace libre ainsi défini est trop petit, à d'autres endroits trop grand. On perd tout simplement ce qui fait le charme de toutes les belles villes du monde, le contraste, c'est-à-dire la mise en valeur réciproque de deux espaces, pour n'en faire qu'un seul, qui se répète à l'infini, engendrant l'ennui le plus profond. La forme de la ville est « pensée » de l'extérieur de la ville.

On objectera qu'Hausmann a su mettre en œuvre de véritables compositions urbaines. Il est vrai que les urbanistes et les paysagistes ont atteint là de grands effets urbains par les alignements et les perspectives. Dans ce cas l'emploi du règlement est un moyen parmi d'autres, il est en quelque sorte subordonné au travail de composition. Les auteurs sont ici des créateurs et non des bureaucrates ; ils agissent en fonction d'un site, d'un programme, en tant qu'artistes et c'est cela qui reste aujourd'hui de l'hausmannisme.

Quand tout souci de composition a disparu, on a pu observer par exemple au temps des grands ensembles, la mise au point de « plans-types » pour les logements, les équipements collectifs, les collèges, les hôpitaux, les piscines... Ces plans répondaient à l'observation de tous les règlements. Ils étaient le lieu géométrique des réponses aux questions posées et ne comportaient que quelques variantes limitées. D'un bout à l'autre du territoire, il y avait application stéréotypée d'une solution technique sans considération de site, de situation, d'environnement. On a vu, quelques années plus tard, le désastre. C'est sans doute vers ces extrêmes que conduisent les abus d'une « pensée » bureaucratique.

Plus généralement, il ne me semble pas que ce mode puisse atteindre seul, de par sa nature même, la véritable composition urbaine, dans la mesure où il ne dispose que d'un langage pauvre, d'une seule figure de composition : la répétition sans différence. [Cela, dans son fondement, est aux antipodes du travail du compositeur qui est de conférer une unité supérieure à toutes les différences, en s'aidant de langages multiples et appropriés.]

Les effets sociaux. Il ne sont pas moindres. La réglementation ne touche pas seulement aux formes. Elle détermine aussi puissamment les plans, la distribution des espaces, leurs agencements, leurs usages. [Par la définition des bâtiments, sont visés des comportements, des façons de les utiliser, des modes de vie. Cela est particulièrement net quand il s'agit d'espaces domestiques.] Pour le logement, la partie la plus intime de la ville, nous avons vu avec quel soin le patronat du XIX^e siècle s'applique à en constituer le modèle. Or, il est frappant de considérer combien, au travers de la reproduction réglementaire, ce modèle a peu varié malgré le passage à l'immeuble collectif, à la production industrialisée. C'est toujours à peu près le même plan qui fonctionne avec la division du travail ménager, la séparation homme-femme, parents-enfants. La famille nucléaire ne peut connaître qu'un seul cadre. Le poids de la convention est tel que l'on arrive aujourd'hui à ce résultat étonnant qu'il n'existe plus qu'un plan pour chaque type de logement (deux pièces, trois pièces, quatre pièces), qu'il soit mis en œuvre par un promoteur privé ou par un organisme public.

[La production urbaine réglementaire a permis également la mise en série des individus et des familles en même temps qu'elle permettait une identification des masses par elles-mêmes selon quelques types sociaux définis.] Les enquêtes menées aujourd'hui dans les banlieues renvoient ce sentiment d'appartenance. La ville réglementaire a réussi dans une large mesure cette chose difficile d'agréger en les séparant des milliers d'individus semblables, ayant des intérêts communs mais ne pouvant les manifester.

[Ce mode normatif, par définition, ne peut penser les différences. Il n'admet pas une pluralité d'usages, d'initiatives. Il fonctionne à l'imitation du stéréotype. Nulle possibilité d'expression n'est accordée ici.]

La signification urbaine. La réglementation est aussi une pédagogie de l'espace. C'est une école pour apprendre à habiter, à consommer, à produire. Comme les objets de grande consommation, la ville est étrangement individuelle - solitaire - et massifiée.

[L'intervention des habitants est nulle dans ce mode. On ne voit pas très bien comment leurs propres signifiants, leurs repères personnels pourraient apparaître dans cet univers.]

Le mode réglementaire cherche à introduire une cohérence de l'espace qui se veut rationnelle, fonctionnelle mais qui ne dégage pas une cohérence de signification. C'est une **cohérence imaginaire**, donnée à un espace fondamentalement séparé. L'unité bureaucratique est une façade creuse.

Actualité de ce mode

Aujourd'hui, l'activité réglementaire rencontre un certain nombre de **contradictions supplémentaires**. Elle pâtit du rejet quasi général des grands systèmes sur le plan de la pensée, de l'organisation sociale, de la politique. Emergé ce que l'on a pu appeler un nouvel individualisme, la revendication à l'existence d'un individu et l'expression de sa personnalité autonome. L'uniformité des conduites par exemple cède sous l'initiative privée. On souhaite s'exprimer en consommant, en s'habillant, en se cultivant, en habitant autrement.

Par ailleurs, se constituent les identités collectives nouvelles, locales et régionales. Il existe une volonté d'aller à contre-courant de l'effet de massification des grandes métropoles, des machineries qui dominent les individus. C'est une volonté de changer l'échelle, de retrouver des communautés territoriales plus restreintes. [On regarde la ville autrement, on cherche à se l'approprier, à y trouver des attachements, des racines.] Il semble bien que le vaste processus d'expropriation culturelle engagé depuis le début du capitalisme soit arrivé à un tournant décisif, en raison même - et paradoxalement - du développement de la consommation. Il ne s'agit encore que d'indices, significatifs cependant.

On observe la résurgence des formes d'architecture régionale comme si l'on réalisait la perte subie par l'application du modèle uniformisant. [«Le béton» devient le vocable symbole, le fétiche de cet univers concentrationnaire que l'on rejette. Voici venir, peut-être, le dépérissement du mode réglementaire.]



COEXISTENCE
ET COMBINAISON
DES MODES
DE COMPOSITION

Nous pouvons faire ici un certain nombre de remarques au terme de cet examen rapide de quatre modes de composition que nous considérons comme les plus représentatifs de la constitution des villes occidentales.

Ces modes sont bien effectivement différents. Ce ne sont pas seulement les formes urbaines, nous l'avons vu, qui sont différentes, mais la manière spécifique de combiner des intérêts économiques, une division du travail, un contenu culturel. Cela nous enseigne immédiatement que si l'on veut agir sur la forme, pour la transformer durablement, il faut agir sur la combinaison des rapports qui la détermine.

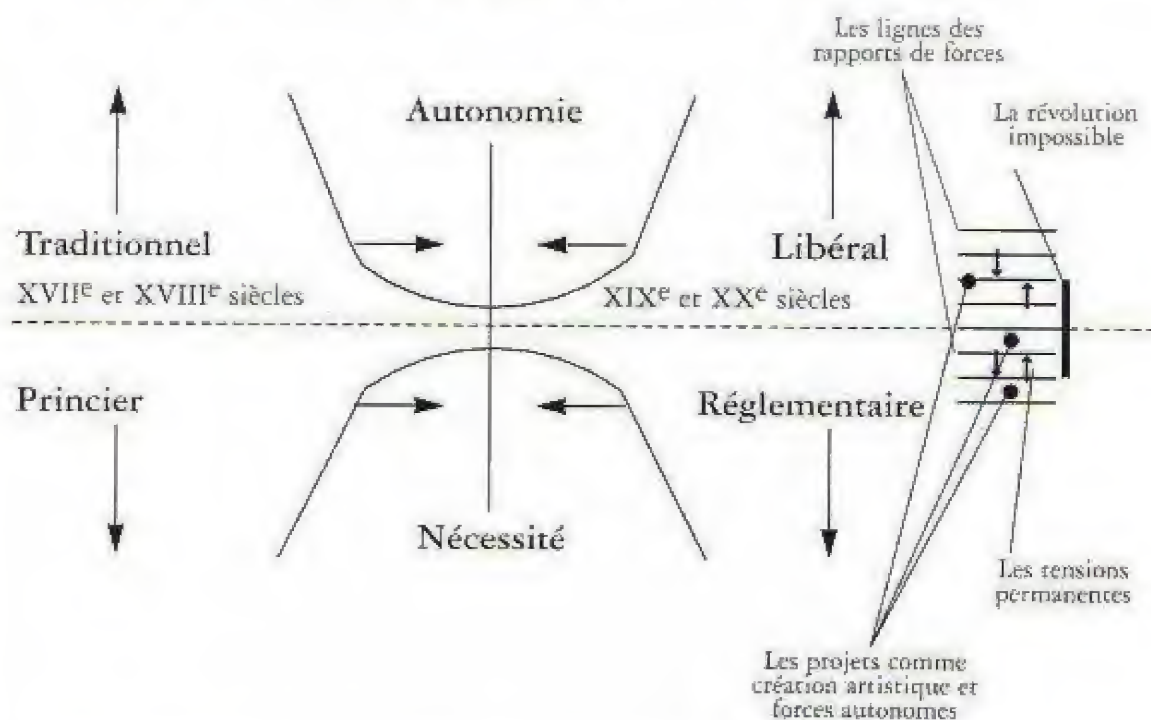
On observera que le mode traditionnel et le mode libéral ont un caractère spontané. Chacun d'eux exprime bien un certain état des rapports sociaux. Ils sont directement représentatifs de ces rapports et les formes urbaines produites sont d'excellents « matériaux » pour l'étude des sociétés correspondantes. Le mode princier et le mode réglementaire ont tous deux un caractère « organisé ». Les compositions sont ici pensées séparément de leur réalisation, par des agents spécifiques dont c'est le métier.

De façon corrélatrice, on peut dire que le mode princier et le mode réglementaire sont des modes de pouvoir concentré, supposant une autorité politique, des moyens de coercition et de contrôle. Le mode traditionnel et le mode libéral se déploient au sein d'une diffusion des pouvoirs en de multiples interventions et initiatives. Ils comportent un aspect d'auto construction, d'affirmation individuelle avec tout ce que cela suppose d'autonomie, y compris cette composante libertaire qui va se jouer du contrôle.

Ces quatre modes semblent ainsi posséder deux à deux des points communs et des points d'opposition. Deux à deux aussi ces modes qui s'opposent sont contemporains : traditionnel-princier qui, historiquement, se situent principalement à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles) ; libéral-réglementaire qui dominent aux XIX^e et XX^e siècles. Ce découpage du temps n'est évidemment pas aussi

systématique, mais tout se passe comme si chaque époque engendrait en matière d'espace un double système.

Deux modes de composition qui s'opposent mais qui aussi se complètent, comme s'il y avait dans chacun des cas une sphère de contrainte relative et une sphère de relative liberté. Cette division recouvre et participe d'autres divisions telles que : Etat et société civile, travail manuel et travail intellectuel, culture dominante et cultures dominées, pouvoir et non-pouvoir, collectif et individuel, norme et créativité. On peut se demander s'il n'existe pas là un découpage qui serait caractéristique de la composition urbaine.



La ville par nature et donc sa composition spatiale ne sont-elles pas le siège de cette dualité : la manifestation des intérêts et des capacités individuels qui rencontre nécessairement les obligations collectives résultant de l'occupation en commun d'un même territoire ? N'est-ce pas là une constante de la ville, une **structure** qui lui est

propre et qui comme telle traverse les siècles ? Est-ce que cette qualité de l'autonomie et de la nécessité ne dépasse pas sa propre incarnation dans les rapports sociaux pour être un trait fondateur de l'urbain et qui se retrouve dans toutes les situations historiques ? Autant de questions sur lesquelles nous aurons à revenir.

La durée historique figurant dans le schéma ci-dessus n'est pas homogène. L'articulation décidément décisive XVIII^e - XIX^e siècles marque un changement d'échelle qui rompt définitivement la relative stabilité précédente. Désormais, le mode de production sera en perpétuelle transformation et les effets urbains seront nombreux et contradictoires, variables suivant les périodes. Les modes libéral et réglementaire sont aux prises avec une ville constamment déséquilibrée. Ce couple, uni pour le meilleur et pour le pire, est à la recherche constante d'une ville impossible. L'échelle de masse, la quantité ont transformé la qualité.

De fait, entre les deux modes anciens et nouveaux, on note une déperdition des qualités formelles, d'usages et de signification. Cela est particulièrement net entre le mode traditionnel et le mode libéral où l'on passe de la plus grande cohérence à la pire incohérence. Entre le mode princier et le mode réglementaire, il y a aussi une perte de substance due à la distance qui s'instaure entre le compositeur et l'œuvre. Il n'y a pas lieu de penser que les individus créateurs des formes urbaines étaient plus «doués» au XVIII^e siècle qu'au XIX^e, ce qui serait absurde. Les rapports de composition étaient par contre radicalement différents et les conditions dans lesquelles étaient pris ces multiples acteurs s'étaient entre-temps transformés dans le sens d'une séparation fondamentale. Incidemment, on peut relever la grande urgence qu'il y aurait aujourd'hui à créer les conditions pour réunir les créateurs et les œuvres, si l'on veut, comme on l'entend dire souvent, améliorer les qualités de la ville actuelle.

Il faut s'arrêter un instant sur notre fin de siècle. Jusqu'à une époque récente, l'évolution sociale était sous-tendue par l'idée de progrès; XIX^e et XX^e siècles sont traversés par cette quasi-certitude que l'on peut transformer le monde, que la révolution est possible,

que le système dominant va nécessairement s'effondrer. Aujourd'hui, c'est l'idée de révolution qui s'effondre. Le ^{XX}^e siècle est certainement le plus sanglant de l'histoire de l'humanité. Des millions d'hommes et de femmes sont morts pour une idée. Le tragique du temps présent est de comprendre le néant sur lequel débouche la perspective. Du même coup, les tensions permanentes, les lignes des rapports de forces qui traversent notre espace doivent être vus autrement. Si l'on ne peut mobiliser les forces pour la conquête d'un but unique, il faut les réorienter **ici et maintenant** en leur dégagant des lieux d'autonomie.

Nous, architectes et urbanistes, savons aujourd'hui que nous ne pourrions transformer radicalement la ville, comme des théories encore proches dans le temps nous l'avaient fait apercevoir. Il s'ensuit que le projet sur lequel ici ou là nous travaillons, à une échelle réduite, locale, fragmentaire, doit constituer son autonomie, son espace propre, son sens, en étant le siège d'une création artistique. J'essaierai de montrer plus loin que le sens ne peut advenir que du travail de composition. C'est du moins ce que nous enseignent les œuvres du passé qui éclairent notre présent. Nous ne pouvons laisser la nuit venir et s'installer durablement. La chouette de Minerve, chère à Hegel, doit à nouveau se lever. Non plus un seul projet, mais des milliers.

Retour sur la méthode

Il est nécessaire de revenir rapidement sur un point méthodologique. En présentant le concept de mode de composition, nous avons dit que celui-ci était un objet abstrait sans existence réelle. C'est un simple outil théorique. La ville, elle, est concrète, réelle, singulière, mais elle ne peut être un objet théorique, en raison même de sa singularité. Nous avons construit un objet abstrait qui appartient aux processus de pensée qui a pour but de rendre intelligible la ville, objet concret appartenant aux processus réels.

Pour élaborer un tel concept, il faut l'isoler de son contexte contingent, comme il faut séparer les uns des autres les différents

modes de composition pour les caractériser et faire apparaître les particularités qui leur sont spécifiques. Il faut détacher chaque mode enfin, pour l'exposer, car il y a aussi une nécessité de l'exposition. Jusque-là nous sommes partis de la ville réelle, mais nous n'en n'avons pas fait une description. Nous avons montré comment des fragments se constituaient, fonctionnaient, se périmaient.

Maintenant, dans un mouvement inverse, il faut revenir vers la ville et voir comment chaque objet théorique que nous avons étudié y est présent. Il ne faut pas confondre l'ordre d'exposition et l'ordre du réel, ce qui serait une démarche mécaniste et systématique. Les nécessités de l'analyse amènent à opérer des découpages dont il faut ensuite rejoindre les éléments. En effet, dans la ville concrète, ces éléments n'existent pas les uns sans les autres.

Dans les villes que l'on peut observer, la plupart du temps, les quatre modes que nous avons relevés cohabitent. Il n'existe pas - ou très rarement - de mode « pur » de composition urbaine (1), mais toujours plusieurs modes articulés et combinés entre eux. Les villes constituées d'un seul mode sont généralement mortes ou pétrifiées.

Juxtaposition des modes de composition

L'examen d'un plan, l'analyse d'une photo aérienne, une simple promenade font apparaître que les villes que nous connaissons sont un assemblage de fragments produits selon les modes de composition successifs. Un quartier ancien d'âge médiéval ou classique, généralement situé au centre ou dans une zone légèrement décentrée - la ville suivante ayant engendré son propre centre à côté - quelques grandes compositions régulières autrefois à la périphérie précédente et qui, maintenant englobées, font comme des « trous » dans le tissu urbain. Places, jardins, grandes avenues, une masse de constructions, quantitativement dominantes, par endroits alignées et disciplinées, la plupart du temps, hétéroclites et sans ordre. Une périphérie plus désarticulée encore, mélangeant les industries anciennes et modernes, les lotissements pavillonnaires, les grands ensembles

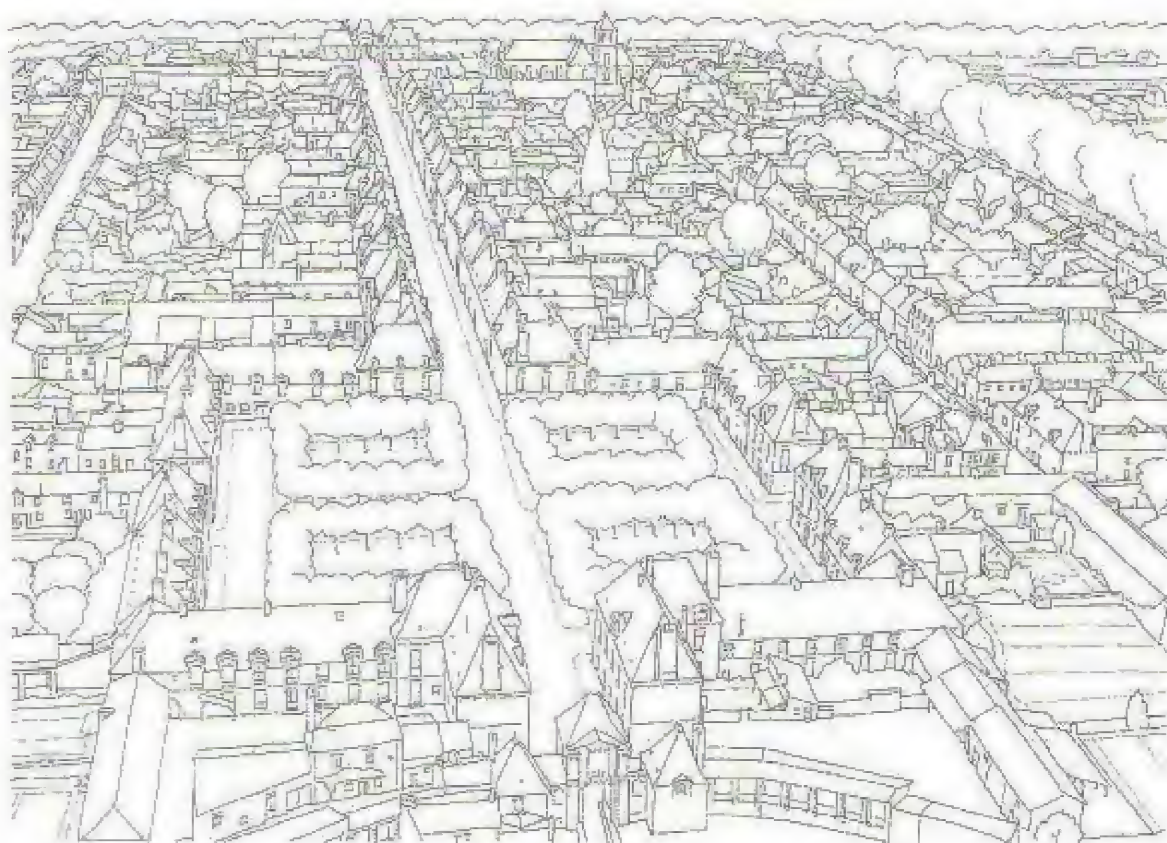
(1) Quelques exemples peut-être, où le geste du prince, avec le château crée la ville entière. Richelieu en serait sans doute un modèle.

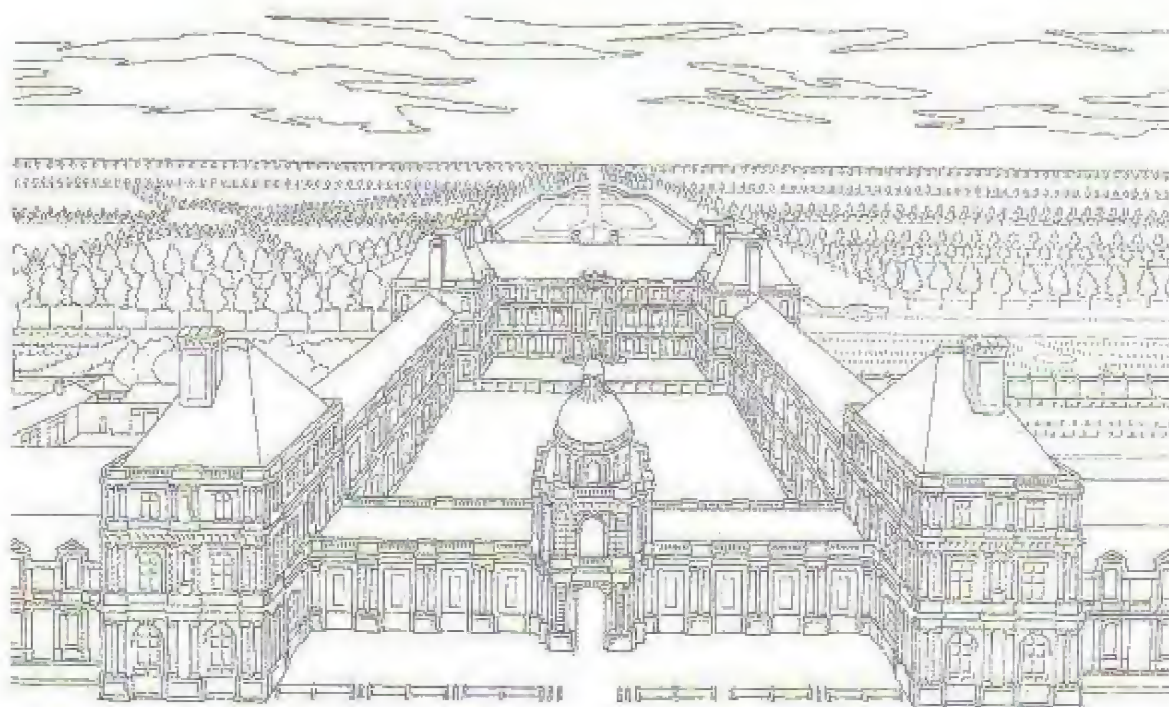
collectifs, les parcelles cultivées, les cimetières, les lignes à haute tension, les échangeurs d'autoroute, les «hypermarchés» entourés de parcs de stationnement géants.

C'est là le stéréotype de la ville d'aujourd'hui, dont on reconnaît la figure sous différents exemples particuliers. C'est une structure radioconcentrique, déterminée au départ par des raisons de communication ou de défense et qui a été confirmée et amplifiée ensuite par le jeu des rentes foncières. Les modes de composition se juxtaposent les uns aux autres sous forme d'anneaux successifs, du centre vers les périphéries.

La ville nouvelle ou plus exactement le nouveau fragment, si l'on conserve le terme de ville pour désigner l'ensemble, vient se placer à côté de la ville déjà là, en continuité ou en rupture, mais sans

*Il existe rarement
un mode
de composition
urbaine «pur».
Richelieu
peut-être...*





...quelques grandes compositions régulières autrefois à la périphérie précédente et qui, maintenant englobées, sont comme des «trous» dans le tissu urbain...

toucher à ce qui existe, en restant séparé par une frontière invisible. Ainsi quelquefois d'un côté à l'autre d'une rue ou d'un boulevard, on peut voir des quartiers fondamentalement différents par leur forme construite, leur occupation sociale, leurs pratiques, leurs significations. La ligne des fortifications parisiennes est un bon exemple de ces séparations. Quelquefois, la ligne est invisible, ainsi entre Neuilly et Levallois-Perret. Ces différences externes seraient évidemment incompréhensibles si l'on ne les rapportaient pas à leur procès de composition et si l'on ne les inscrivaient pas dans cette généalogie. Ces **strates** successives déposées par l'histoire à la manière d'un tissu sédimentaire ne sont intelligibles que si l'on en dépasse la simple description.

Superposition des modes

Les fragments ne sont pas forcément agrégés les uns aux autres. Il est fréquent de constater qu'un mode en a remplacé un autre au même endroit. Une partie de la ville peut ainsi avoir été composée plusieurs fois. Cela pour différentes raisons : un espace limité à l'intérieur des murailles, à l'intérieur d'un site naturel, comme à New York ou à Hong-Kong, cas extrêmes, ou de manière plus terre à terre pour

réaliser plusieurs fois les rentes foncières accumulées en particulier dans les quartiers centraux.

De la même façon que pour l'agriculture, la terre est le seul moyen de production qui ne se produise pas et qui ne soit pas extensible, le terrain urbanisable ne peut être multiplié à l'infini. Certes, la ville constamment «prend» sur la campagne, mais l'on voit bien qu'il y a une limite absolue - la ville totale supprimerait les ressources vivrières - et une limite relative - en s'étendant démesurément - la ville étend les contradictions dont elle est porteuse : concentration, difficultés fonctionnelles, gaspillages divers.

C'est pourquoi, de tous temps, on peut observer un mouvement de la ville sur elle-même. Telle zone est démolie et reconstruite. Ces opérations s'effectuent au sein d'un rapport de forces extrêmement vif, quelquefois violent, toujours exacerbé par l'enjeu important que représentent des terrains urbains raréfiés par le développement même de la ville. L'exemple le plus accompli peut en être donné par la rénovation d'Hausmann qui détruit le parcellaire et la construction traditionnelle pour y substituer un nouveau plan d'organisation : une maille de voirie orthogonale, des parcelles régulières bien découpées, des avenues bien tracées. La lecture des deux modes de composition est saisissante, si l'on superpose les deux dessins. Les populations du centre ont été, à l'époque, déplacées vers les périphéries, le XIV^e arrondissement de Paris aujourd'hui, lequel connaît maintenant une «rénovation» qui déporte les populations vers les grands ensembles de banlieue. Il y a seulement déplacement du même processus.

Plusieurs cas sont à observer. Le tissu ancien peut être intégralement rasé pour faire place nette et une forme entièrement nouvelle s'installe. L'ancien mode ne traverse le nouveau que par des vestiges de tracés ou de réseaux. Les démolitions peuvent n'être que partielles et certains bâtiments sont conservés au milieu des formes nouvelles qui s'en trouvent fortement influencées. Après les considérables dégâts urbains de la rénovation des années 60, on est attentif à ces

conservations, à ces passages d'échelle, à ces transitions. Cela fonde théoriquement le mouvement mimétique actuel.

Le mode libéral «rénove» beaucoup, suivant ses stades de développement. Les emprises industrielles de la première génération situées intra-muros ou dans la première couronne de banlieue donnent lieu, toujours sous la pression des rentes foncières, à de profondes transformations de fonctions et de formes. Les fabriques et les ateliers obsolètes font place aux sièges sociaux, aux logements et commerces de luxe. Une «cicatrisation» difficile s'opère au pourtour de ces grandes opérations. Il faut «coudre» ensemble des logiques et des formes que tout, désormais, oppose.

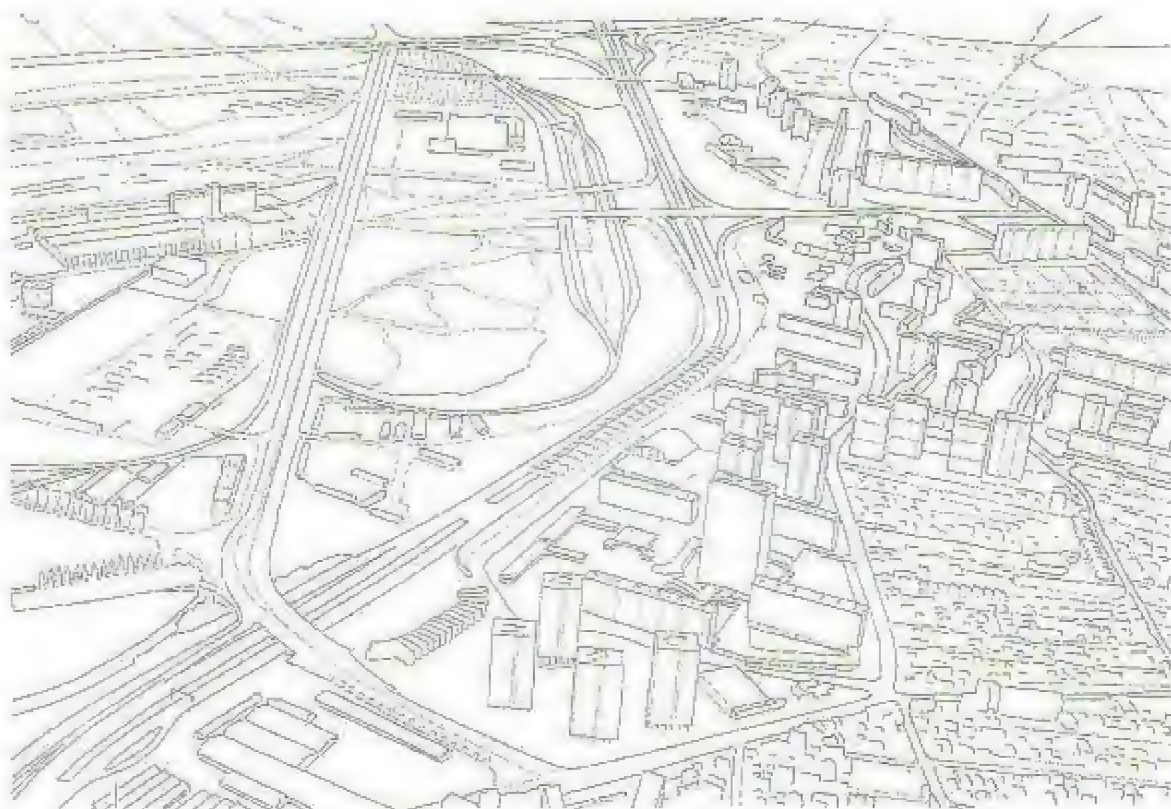
Combinaison des modes de composition

Juxtaposition ou superposition supposent des modes relativement «purs». Un mode entièrement pur n'existant pas, nous devons mesurer le degré d'impureté de chaque mode, c'est-à-dire la façon dont ils se contaminent les uns les autres, dont ils s'engendrent aussi. Il importe, si l'on veut tendre vers une sorte de généalogie des formes urbaines, de savoir pourquoi elles apparaissent et disparaissent.

- **Combinaison généalogique.** Aucune des limites séparant les quatre modes que nous avons identifiés n'est éranche. Chaque mode contient, de façon minoritaire et subordonnée au caractère principal, quelques caractères des autres modes, qui sont là, à l'état latent, non développés mais cependant présents.

Le mode traditionnel contient une composante libérale. Il est bien certain que la propriété était présente et que les propriétaires savaient jouer de leurs rentes. On sait aussi que les règlements édilitaires existaient, fixant certains alignements, la valeur des encorbellements, la forme et la proportion d'une place (2). Certains motifs de l'architecture princière sont réinterprétés par les artisans et intégrés partiellement à leur propre tradition. Tout cela montre comment le mode traditionnel contient en germe les éléments de son propre dépassement, mais ces germes restent subordonnés à ce qui domine dans ce mode : le procès uni du travail, les savoirs et les modèles.

(2) La place del Campo à Sienne, en le résultat d'un plan dressé dès 1218. On réglemente la proportion des arcades, des fenêtres, des escaliers, des galeries extérieures. En 1333, la commune fait paver la place et les constructions sont édifiées en respectant les prescriptions et les alignements. La cohésion des architectures fonctionne cependant comme on l'a dit.



À l'inverse, toute une série de savoir-faire artisanaux sont incorporés aux compositions des palais. La composante libérale n'est pas absente non plus des plans du prince. Certaines grandes compositions sont calculées en fonction de la mise en valeur d'un capital foncier ou d'un lotissement de parcelles. Quant à l'aspect réglementaire, il est bien représenté par la répétition des ordonnances, les axes, les perspectives. Tous ces éléments quittent le palais pour gagner la ville.

Le mode libéral, d'une certaine façon, prolonge et s'installe sur le mode traditionnel qu'il modifie complètement, mais dont il garde quelques caractères à l'état de traces : l'initiative individuelle, une pulsion collective n'obéissant pas à un plan préétabli, une absence de pouvoir supérieur, une certaine action directe sur le terrain. Ne peut-on par ailleurs relever une composante princière dans le mode libéral, dès l'instant où le capital privé atteint une dimension et une concentration suffisantes pour qu'il dispose d'un pouvoir lui permettant de jouer au prince pour construire son image de marque,

Il existe entre ces deux modes une complémentarité exemplaire. Livrés à eux-mêmes, ils rencontrent très vite leurs propres limites. C'est l'illustration de rapports plus généreux entre l'Etat libéral et le capital privé... ces rapports reposent sur la «concertation».

pour élever ses sièges sociaux ? Le siège de Bouygues à Saint-Quentin-en-Yvelines en est une manière de caricature. Le mode libéral exclut par nature la réglementation, cela n'empêche qu'il a besoin du mode réglementaire pour fonctionner.

[Le mode réglementaire s'appuie, quant à lui, sur la ville traditionnelle pour édicter les règles formelles. Ne vise-t-il pas, par des moyens anonymes et coercitifs, à **reconstituer les anciennes cohérences** de l'architecture domestique pour l'ensemble de la société civile ? Le mode princier est évidemment présent aussi, le mode réglementaire cherchant à exprimer un pouvoir par l'organisation de l'espace, même si ce pouvoir a changé. Enfin, nous avons vu que le mode réglementaire a lui aussi besoin du libéralisme pour faire la ville.]

[En ce qui concerne tout particulièrement les deux derniers modes, libéral et réglementaire, leur combinaison n'est pas seulement généalogique, elle est véritablement **structurelle**, puisqu'ils ne peuvent exister l'un sans l'autre. Ils montrent bien une complémentarité exemplaire. Il faut cependant les distinguer pour les comprendre, car leur importance respective est variable dans la production de la ville et il faut pouvoir rendre compte de ces variations qui sont tout à fait importantes dans une ville d'économie mixte, fonctionnant en aménagement «concerté».]

Ces remarques nous montrent que les modes de composition sont emboîtés les uns dans les autres, qu'ils s'engendrent. Aucun caractère vraiment nouveau n'apparaît brusquement dans cette longue histoire urbaine, les formes sont le résultat du rapport des forces sur le terrain mais aussi d'une transmission d'un vocabulaire constamment repris, infléchi, modifié. Depuis Hippodamos de Millet, une remarquable permanence formelle peut être observée quant à la structure de l'espace urbain : rues, places, alignements, immeubles, perspectives où l'on peut voir aussi bien la pesanteur matérielle de la ville que la prégnance de son image culturelle. Où l'on peut voir aussi la difficulté considérable de les effacer, comme a

Toutes les opérations d'urbanisme ou d'architecture doivent être rentables, respecter un équilibre financier, même celles qui ne font pas de profit. Il n'existe nulle part un surplus quelconque qui puisse financer des **valeurs d'usage urbaines**. C'est la raison pour laquelle il est extrêmement difficile, voire impossible, de créer des espaces en plus de ceux qui peuvent se vendre, les espaces qui seraient ceux d'une appropriation sociale. Toutes les surfaces construites sont soumises à l'implacable «coefficient de rendement». Ce qui excède ce coefficient n'est purement et simplement pas financé et n'a aucune chance d'être réalisé. C'est cette logique du mode libéral qui fonde aujourd'hui la grande misère du logement social et des équipements collectifs.

Le mode réglementaire intervient bien évidemment tout au long du processus. Plan directeur, directives d'urbanisme, établissement des programmes, application des normes de surfaces et de crédits, application des règlements de la construction, de sécurité, bureaux de contrôle divers, intervention à tout moment de l'appareil administratif. Une séparation des plus nettes s'instaure entre **les créateurs et les contrôleurs**, les premiers étant de plus en plus submergés par les seconds. Cela brise l'unité de travail de composition. Les projets sont élaborés pour répondre aux divers règlements et non pour répondre par priorité aux besoins sociaux ou aux nécessités du site.

□ La production-composition de l'espace urbain et de l'espace architectural à notre époque fonctionne assurément selon une combinaison de ces modes, combinaison qui varie suivant la nature des opérations, l'endroit où elles se trouvent, le mode de financement. Cette combinaison est variable. En proportion de ses composantes, le résultat sera plus ou moins «social», plus ou moins marchand, plus ou moins coercitif ou permissif. La ville marche ainsi avec un certain aléatoire. Il y a une multitude de combinaisons diverses, locales, qui mises bout à bout, «font» la ville. Nul deus ex machina, nulle classe sociale ne commande à ce procès. La ville est prise dans une **pratique de composition sans théorie** dont le seul référent commun perceptible est la rentabilité.)

pu l'expérimenter à ses dépens le mouvement moderne et sa «*tabula rasa*». Ceci nous conduit vers une autonomie relative des formes, qui elle-même n'est pas étrangère à la combinaison des modes de composition. Chaque mode devra résoudre au fond des problèmes du même type, ce qui explique, pour une part, la porosité des modes entre eux.

- **Fonctionnement pratique de cette combinaison.** S'il est souvent assez difficile pour les compositions passées d'analyser comment les différents modes ont fonctionné, on peut observer plus aisément leur combinaison dans la pratique productive de la ville aujourd'hui. Il n'est que de prendre comme exemple une opération d'une certaine ampleur, extension d'une zone urbaine, rénovation d'un quartier, réalisation d'un secteur dans une ville nouvelle. En étudiant les phases successives, depuis les premiers plans directeurs et les premiers programmes, jusqu'à l'arrivée des habitants, on peut apprécier la présence de plusieurs modes de composition. A l'exception du mode traditionnel qui a disparu en tant que tel dans ses composantes profondes et qui ne subsiste plus qu'au titre de fragments formels sans signification, de pastiche et de nostalgie, les autres modes sont présents à des degrés divers.

Des restes du mode princier subsistent dans la prise de décision initiale, dans l'intervention personnelle de tel haut fonctionnaire, pour le choix de l'opération, sa localisation, la mise en route de la procédure. On peut en voir encore les traces dans le rôle des urbanistes et des architectes dressant les plans d'ensemble en fonction de leur inspiration et de leur talent.

Le mode libéral est toujours présent, même dans les opérations entièrement publiques, par la valeur des sols, déterminante comme on l'a dit, pour les affectations d'espace et, partant, pour les différentes ségrégations. Plus encore que par l'intervention directe du capital privé - qui est soumise aujourd'hui à de multiples médiations - le mode libéral est présent par l'hégémonie de sa logique, celle de la rentabilité.

- **Les marges.** Nous avons parlé jusque-là des ensembles urbains constitués, chacun plus ou moins déterminé par un mode de composition prépondérant. Des zones sont ainsi établies dans la ville qui ne se recouvrent pas nécessairement et l'agrégation de fragments urbains ainsi composés crée des zones intersticielles, des espaces de liaison ou de rupture, des frontières tranchées ou des terrains vagues où la ville se disloque, se brise pour repartir plus loin. Ces espaces sont caractéristiques du mode libéral, ils exposent son degré d'hétérogénéité, son manque fondamental de structure.

Au travers de ces marges, les fragments de la ville éclatée se rejoignent ou se rejettent. Cela pose le problème des coupures urbaines, des ruptures d'échelle, de l'opposition des modes de vie. Ces zones intercalaires sont souvent l'objet d'occupations sauvages. Entre les deux guerres mondiales, les anciennes fortifications de Paris étaient partiellement occupées par un immense bidonville que l'on appelait précisément «la zone». Lieux de vie des nomades, lieux d'action des «bandes», espaces de jeux quelquefois mais aussi de rebut, décharges publiques, secrétions urbaines qui échappent à l'organisation, ces espaces non composés sont-ils l'expression d'un non-mode ? Sont-ils au contraire la manifestation d'un trait constitutif de la ville, la nécessité des marges pour un objet dont la totalité est introuvable, qui n'est jamais fini par définition ?

Intelligibilité de la ville

A partir de ces quelques réflexions, il est certainement utile de préciser ce que nous pouvons attendre d'une analyse urbaine. La ville est un ensemble complexe regroupant des fonctions différentes, façonné par son site et son histoire. Dans la plupart des cas, elle se présente comme un mélange de formes en permanente évolution. Il y a donc dès l'abord une certaine difficulté de lecture qui entraîne une difficulté de compréhension. La chose est rendue plus compliquée encore par le fait qu'il existe un décalage temporel entre la production des formes urbaines et leurs usages.

Il convient dans un premier temps d'identifier les différences des formes urbaines, de découvrir les principes de lisibilité formelle de chaque ville prise en particulier. Ce sont seulement les études historiques, sociologiques, économiques qui permettront ensuite de dépasser ce premier cadre formel et de caractériser les modes de composition qui ont été ou qui sont à l'œuvre, sachant qu'il n'y a pas seulement quatre modes et que de nombreuses distinctions complémentaires doivent être opérées suivant les cas concrets.

[À partir des modes de composition, il importe de comprendre comment, dans chaque cas, les formes urbaines naissent, se transforment, se conservent ou disparaissent, cela en fonction des nécessités qui sont en dehors d'elles-mêmes, des rapports dans lesquels elles sont prises. Cette intelligibilité formelle de la ville doit être le fondement de toute action sur la ville.]

Tout Projet d'aménagement, urbain ou architectural, doit partir de cette connaissance, qu'il s'agisse de s'inscrire dans une continuité formelle et sociale, qu'il s'agisse de transformer fondamentalement l'une ou l'autre ou les deux. Cette identification aussi précise que possible devrait permettre d'éviter les erreurs dans la définition des objectifs du Projet, l'erreur la plus fréquente étant de vouloir résoudre par la forme une question qui dépend du mode. Vouloir, par exemple, raser les grands ensembles pour régler la question sociale. Cela suppose la réunion des moyens et des forces nécessaires, qui dépassent largement la personne ou les capacités du créateur.

Aujourd'hui

Voici donc notre héritage : ces villes qui ont traversé l'histoire, dont elles ont été les témoins, quelquefois les acteurs, dont elles ont subi les contrecoups, les mouvements profonds, les traumatismes. Elles ont maintenant une valeur irremplaçable car elles sont dépositaires de toute la mémoire des millions de vies qui les ont traversées. Elles sont notre «habitus», comme dirait Bourdieu. Nous devons donc les **considérer**. C'est une matière précieuse.

Nous devons agir sur elles avec tout le soin nécessaire, les réparer, les développer, leur donner une place digne d'elles dans la civilisation. Nous devons faire en sorte qu'elles ne soient plus seulement des résultantes, des produits, mais qu'elles deviennent des œuvres. Nous devons les transformer.

La tâche est lourde, certes. Si les analyses qui précèdent ont quelque valeur, c'est bien celle, je l'espère, d'avoir montré que l'on ne peut durablement transformer la forme, sans, d'une manière ou d'une autre, ne serait-ce que sur un plan modeste, modifier le mode. Si les deux modes qui continuent de gouverner la ville actuelle sont en crise, ils ne sont pas pour autant disparus, loin s'en faut. Jamais la réglementation n'a été aussi forte, aussi proliférante. Les contrôles se multiplient et se superposent, en particulier dans le domaine de la construction. Cet alourdissement des procédures est compensé dans les entreprises par l'augmentation du rendement, le recours au travail temporaire déqualifié. La crise immobilière touche toutes les professions qui sont reliées à ce secteur, la mise en concurrence généralisée entraîne un immense gâchis et stérilise toute recherche architecturale et urbaine. Plus il se réduit, plus le profit reste, dans toutes les instances, le maître mot.

Si effectivement on ne voit pas, dans l'horizon qui est le nôtre, de sortie possible, comment ne pas être cependant frappé par l'ampleur des contradictions contemporaines. La richesse sociale accumulée, les moyens techniques et leurs performances éblouissantes dont nous disposons croisent sans les rencontrer les immenses besoins des villes. De ci, de là, des explosions dans les banlieues, qui sont réglées par la police. Les forces vives dont la société est porteuse sont entravées par des rapports inadéquats, dépassés, signe infailible des périodes de transition. Les potentialités modernes de la ville sont contenues par les systèmes archaïques encore à l'œuvre, dans le champ urbain et architectural et ces archaïsmes obèrent aussi bien les nécessités collectives que l'expression des manifestations individuelles. La sphère de l'autonomie est toujours aussi absente.

Dans le même temps, les milieux cultivés parlent volontiers du renouveau de l'architecture en France. Je crains que ça ne soit là que la réalisation des talents divers de quelques architectes, ce qui n'est certes pas indifférent, mais qui laisse, il faut le dire, toutes les choses en l'état. Regardons attentivement les plans des logements, par exemple, qui se cachent derrière ces belles façades. Ce sont les mêmes encore et toujours. La solution formelle rencontre immédiatement ses limites.

Toutes proportions gardées, la mésaventure est déjà arrivée au mouvement moderne. Il s'agissait bien là d'une profonde transformation des formes, à partir de la table rase.

Pensons à ce que représentait le pavillon de l'Esprit nouveau en 1925 par rapport à l'académisme ambiant. Cependant, les conditions d'émergence des formes nouvelles n'étaient pas réunies ; la division du travail restait inchangée, tout comme la propriété foncière et les systèmes de contrôle social, tous éléments déterminants de la production urbaine. Le mouvement moderne proposait de les rationaliser et non de les abolir, d'où la déviation inévitable.

Tout cela ne veut pas dire que la forme soit sans importance. C'est ce que nous devons voir maintenant.



DE LA COMPOSITION
DES FORMES

- I -

Tous ces modes de composition, avec leurs déterminations, leurs divisions du travail produisent pour finir des formes urbaines. Au terme de l'accumulation historique, ces formes sont extrêmement nombreuses, diverses, foisonnantes. Comment les regarder, les comprendre, les juger ? S'intéresser aux conditions de leur production ne suffit pas, aussi important cela soit-il.

Toutes les formes ne sont pas équivalentes. Un seul parcours d'une ville quelconque peut nous en convaincre. Certaines nous attirent, nous émeuvent, certaines autres nous laissent indifférents. Si quelques œuvres peuvent éveiller ou retenir notre intérêt, c'est qu'elles ont des qualités particulières. Les formes accumulées constituent une culture collective, celle même qui forme nos sensibilités, de façon consciente ou inconsciente, raisonnée ou spontanée, qui crée un langage commun à une nation ou un ensemble de nations. Nous avons fait allusion, à plusieurs reprises à la notion de culture occidentale, condensée, en quelque sorte dans la ville européenne.

Il s'agit, bien évidemment, d'un système de codes sociaux, de conventions, qui permettent aux créateurs de formes de s'exprimer et aux différents utilisateurs passants et habitants de comprendre à leur tour le message que l'œuvre contient. Cela est du moins le cas théorique, car dans la réalité historique, de nombreux décalages, de nombreuses inégalités viennent contrarier ce schéma. On sait par ailleurs que des classes sociales entières sont exclues de ce langage et cela n'est pas indifférent pour ce qui nous concerne, la culture urbaine, par sa nature même, touche ou devrait toucher le plus grand nombre. Le charme des quartiers anciens n'est pas perçu de la même manière - c'est le moins qu'on puisse dire - par le visiteur qui les traverse, le guide à la main, et le locataire dont les îlots semi insalubres sont la demeure.

Le terrain de la forme est habituellement confus. L'imprécision du terme, son caractère polysémique font qu'il est facilement chargé de contenus différents. Ce terrain est aussi très passionné, très passionnel. Il est principalement le domaine des artistes, gens de grande sensibilité et de grande culture, aptes à concentrer les contradic-

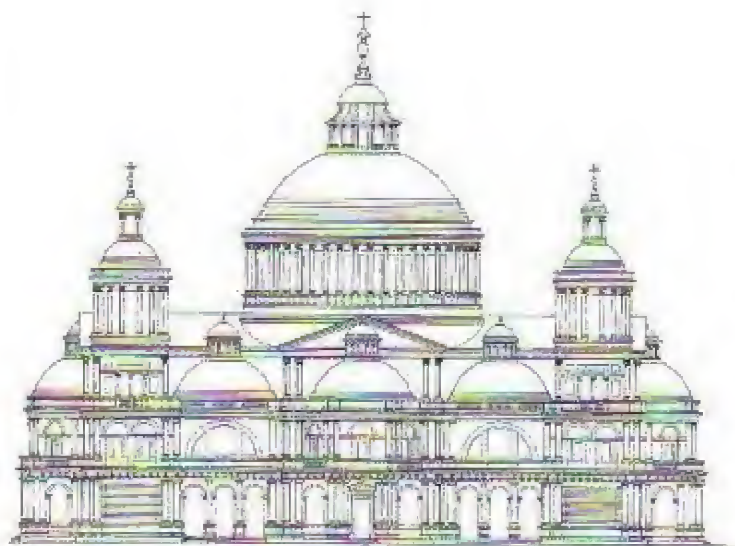
tions et les révoltes qui traversent les sociétés. Quoi qu'il en soit, nous devons pouvoir apprécier les formes artistiques et tout particulièrement celles qui tiennent à la ville. En parlant de modes de composition, notre démarche ne vise pas à évacuer la forme au profit du procès, mais au contraire à mieux la comprendre à partir du procès.

Au travers d'objets urbains relativement fixes utilisant un vocabulaire formel assez stable, du moins jusqu'aux développements techniques modernes, nous devons voir si l'on peut relever des caractères communs aux formes urbaines produites selon des modes différents. Existe-t-il des constantes repérables dans les différents agencements spatiaux, dans les rapports des volumes construits et des espaces extérieurs, qui traversent tous les modes ? Si tel est le cas, on trouvera là le fondement de l'autonomie des formes.

Pour répondre à ces questions, nous sommes de nouveau amenés à parler de la composition elle-même, de son fonctionnement, de ses critères. S'agissant de l'espace et de l'architecture, les catégories esthétiques s'appliquant à la composition proviennent principalement des modèles classiques-antiquité, Renaissance, Classicisme, voire académisme -. Ces catégories nous sont utiles car elles ont acquis une universalité certaine et, de ce fait, il est intéressant de les appliquer à d'autres objets que l'architecture classique. Elles sont par ailleurs constitutives de notre culture occidentale, tout particulièrement dans le champ des arts plastiques. Il faut enfin préciser que nous analysons ici des formes pour elles-mêmes, sans oublier ce que nous avons dit quant à leur détermination.

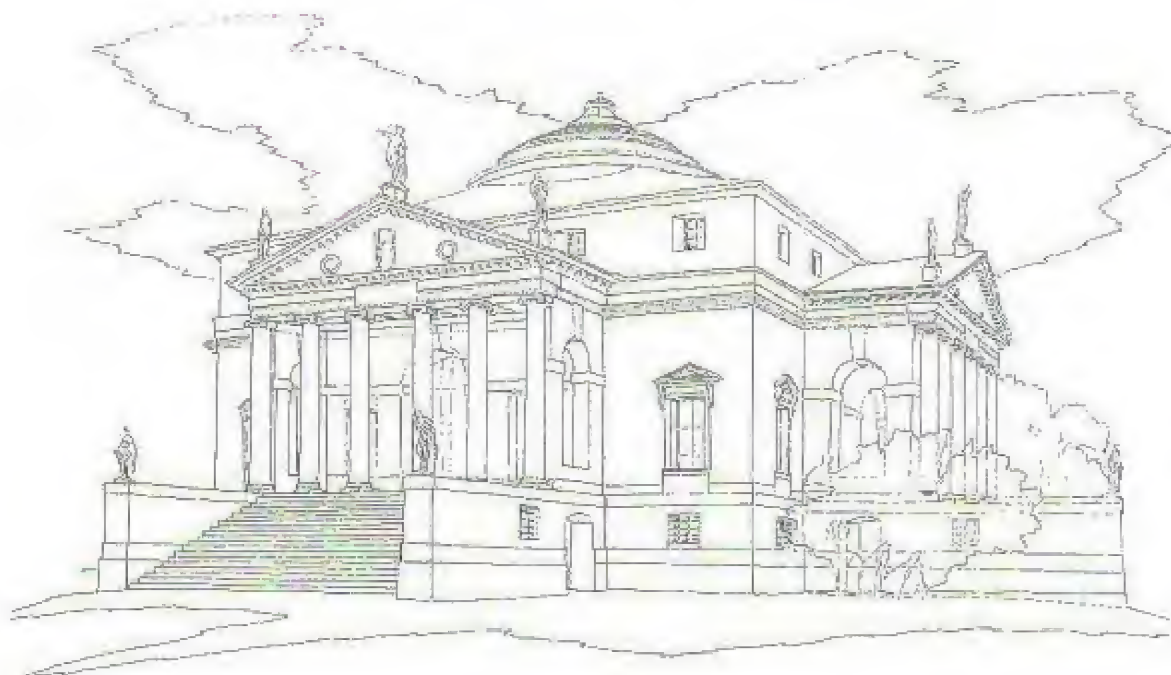
La composition. «Composer», nous dit Georges Gromort (1), c'est grouper des éléments choisis pour en faire un tout homogène et complet de telle sorte qu'aucune partie de ce tout ne puisse prétendre se suffire à elle-même, mais que toutes au contraire se subordonnent plus ou moins à un élément commun d'intérêt, centre et raison d'être de la composition... L'importance et la disposition des éléments doivent être telles que tout ensemble, petit ou grand, reste soumis au grand principe de discipline qui domine indistinctement les créations de l'esprit : celui de l'Unité.

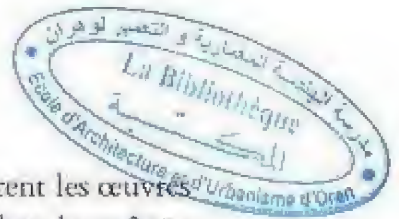
(1) Georges Gromort.
*Essai sur la théorie de
l'Architecture.*
Edition Vincent et Friel
et Compagnie.
Paris, 1946.
Réédition C.H. Massin. Paris.



*...«un tout homogène
et complet de telle sorte
qu'aucune partie
de ce tout ne puisse
prétendre se suffire
à elle-même...»*

On voit bien que cette définition, remarquable de clarté et de précision, débord largement la problématique classique dont elle est issue et c'est en cela qu'elle nous intéresse. L'important, on l'aura compris tout au long de notre analyse par les modes, est cette nécessité impérieuse pour toute composition, de tendre vers l'unité. On a vu qu'il y a bien des moyens pour cela et qu'il y a bien des degrés dans cette unité. En tout état de cause, il revient au travail du ou des compositeurs d'atteindre cette unité ou de s'en approcher le plus possible. Il s'agit par conséquent d'une démarche esthétique se développant au sein de rapports sociaux divers, mais qui n'est pas pour autant dénuée de spécificité. Il est clair qu'à l'intérieur de mêmes rapports, les résultats de la création artistique





peuvent être sensiblement différents, comme le montrent les œuvres des créateurs vivant à la même époque et travaillant dans les mêmes conditions. A l'intérieur des déterminations générales, il y a bien une autonomie relative du travail sur les formes.

Composer, c'est donc vouloir atteindre la beauté et la manifester. J'emploie à dessein le terme de beauté qui a été beaucoup perverti par l'académisme et qu'il est temps de rétablir dans toute son importance. C'est le rôle dévolu à l'artiste dans notre actuelle division du travail. Mais il est d'autres compositeurs. Bien des œuvres anonymes, par exemple toutes les architectures issues directement du travail manuel - une maison paysanne, une chapelle romane - peuvent provoquer de fortes émotions esthétiques ou affectives. Elles sont chargées de significations et capables de défier le temps. Ces œuvres, tout comme les ensembles urbains des villes traditionnelles, répondent à notre définition de la composition, ayant atteint, elles aussi, cette unité nécessaire.

Nous devons par conséquent identifier quelles sont les lois qui se retrouvent en différents exemples d'application, qui gouvernent l'assemblage des formes et qui permettent d'atteindre les objectifs de tout travail de composition.

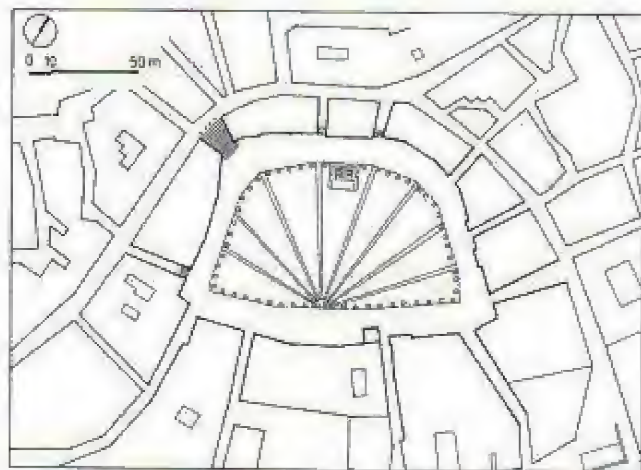
Lois d'assemblage des formes urbaines

1. Le contraste

Georges Gromort nous dit encore : «Les éléments d'une composition (...) ne sauraient avoir une importance égale. Née de la crainte de l'égalité, l'importance du contraste se manifeste en architecture pratiquement en tout et partout : dans les masses, dans leur importance et leur forme, dans les hauteurs, dans les pleins et les vides des murs... Contraste si important parce qu'il aide à cette subordination des parties à un tout qui assure en fin de compte l'unité (2)».

Il semble bien que nous soyons ici en présence d'une véritable loi de composition formelle, dans la mesure où l'on retrouve cette caractéristique dans tous les modes de composition et dans toutes les

(2) Georges Gromort,
op. cit.



*C'est l'arrivée
sur la place del Campo
à Sienne en venant
des petites rues...*

créations de nature artistique. Il y a longtemps que les peintres ont su jouer des contrastes d'étendue, de couleurs, de lumière et d'ombre, d'intensité et de calme, de mouvement et de repos. Les musiciens alternent eux aussi les mouvements lents et vifs, les aigus et les graves, les timbres différents.

Dans le maniement de matériaux opposés, il y a une sorte de faire-valoir réciproque [la lumière de l'un mettant en valeur la pénombre de l'autre, la vibration ici étant mieux exprimée par le calme qui règne là. C'est une loi de la perception sensible d'apprécier mieux une chose juxtaposée à son contraire ou tout au moins à une autre qui accentue les caractères de la première].

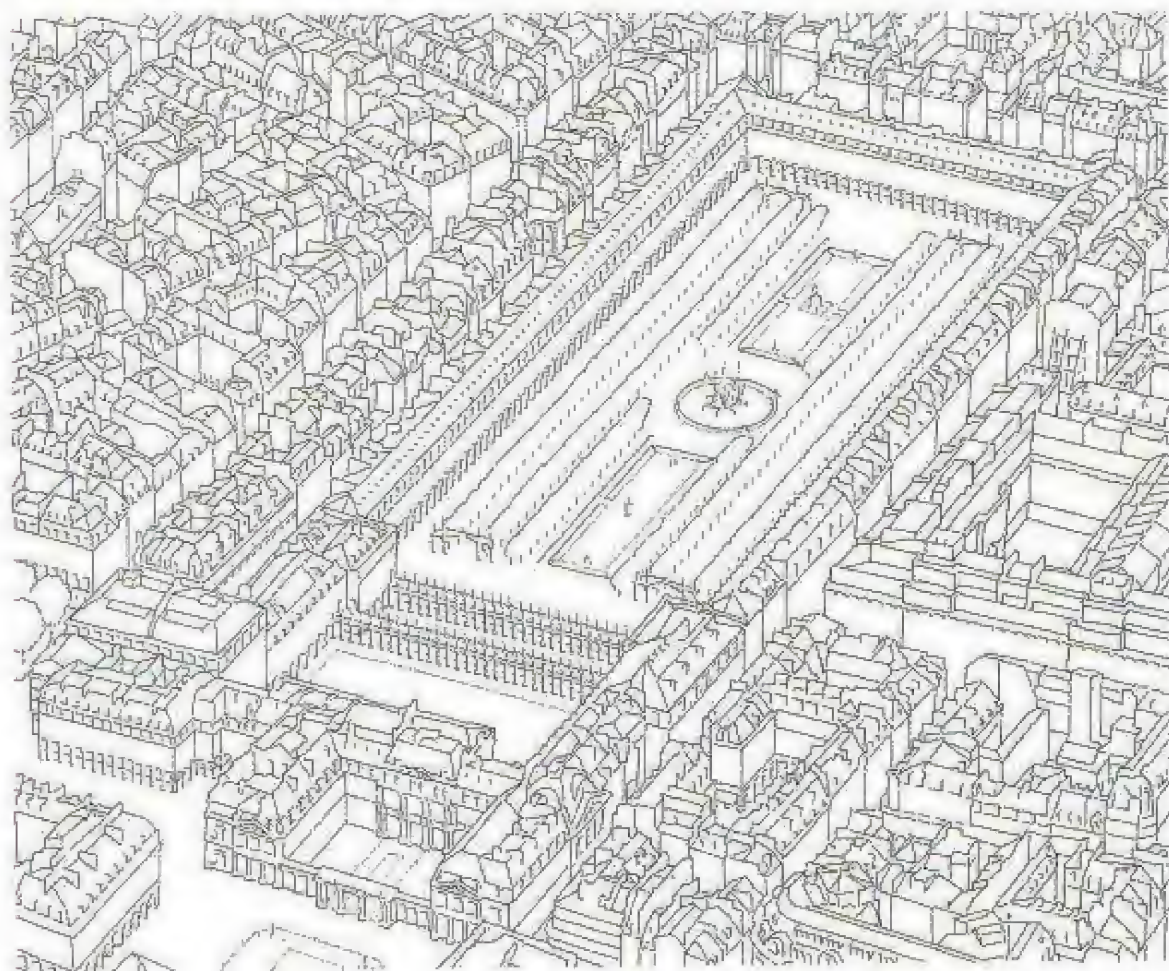
La lecture et la compréhension des formes sont facilitées par ces contrastes, leur message est rendu plus clair, plus expressif. On obtient ainsi des «effets» qui sont support de langage, qui aident à identifier l'œuvre ou l'ensemble. Certes, on peut rencontrer des contrastes trop accentués, des effets faciles. C'est le cas généralement quand l'œuvre n'a rien à dire, quand elle est pur formalisme.

Il est bien certain que ce que nous apprécions dans les compositions urbaines qui retiennent notre intérêt, qui créent des lieux qui nous émeuvent ou dans lesquels on se sente simplement «bien», ce sont les contrastes de toutes natures qui nous sont offerts et dont nous n'avons pas nécessairement toujours conscience. C'est l'arrivée sur la place del Campo à Sienne en venant des petites rues ou l'entrée dans le jardin du Palais-Royal à Paris en venant de la rue Richelieu. C'est une cour calme par rapport au bruit de la ville. C'est aussi une masse construite par rapport à un large espace vide, le front bâti du quai Voltaire et la Seine, les immeubles de la rue de Rivoli et les Tuileries. C'est la façon dont les parties hautes de la ville s'opposent aux parties basses, [la silhouette des signaux verticaux, clochers, beffrois, «tours» qui deviennent des références symboliques

dans la mesure où ils dialoguent avec la hauteur moyenne des immeubles.] Ce sont encore les contrastes des masses végétales des jardins par rapport aux ensembles construits. Certains de ces contrastes règlent l'espace d'une ville entière, lui donnent sa structure, son caractère propre.

[Il ne faut pas confondre contraste et opposition. Le contraste met les éléments en valeur, l'opposition trop forte peut faire que ces éléments se détruisent les uns les autres. Il convient d'être très attentif à ces choses quand on agit sur une matière urbaine déjà constituée et par définition fragile. La distinction est souvent subtile. Précisons. Il me semble qu'il y a contraste entre le tour du Palais municipal de Sienne et la ville, tandis qu'il y a opposition entre les tours du secteur

*...au l'entrée
dans le jardin
du Palais Royal à Paris
en venant de la rue
Richelieu...*

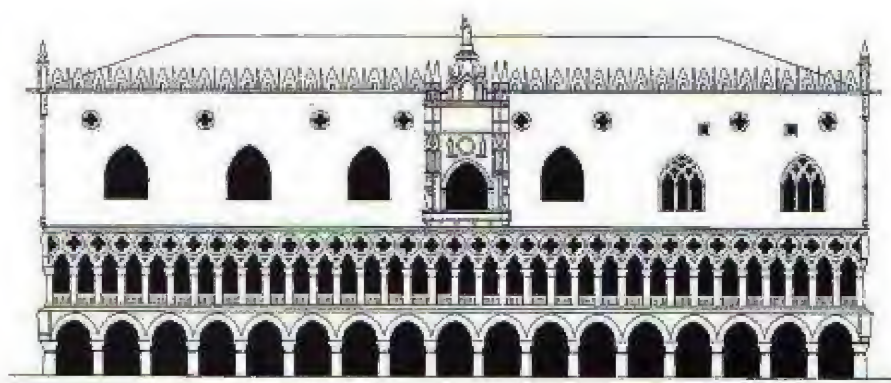


Italie à Paris et le quartier environnant. Dans le premier cas, on se situe dans une composition qui a son unité propre et le contraste joue à plein à l'intérieur de cette unité. Dans le second exemple, il n'existe pas d'unité de composition entre les deux éléments. Ces tours «nient» purement et simplement le quartier et pas seulement au plan formel.

Cette loi se retrouve à toutes les échelles d'espace et, bien entendu, dans la composition des bâtiments eux-mêmes. C'est ainsi qu'en plan on recherchera toujours des enchaînements différenciés, que l'on organisera la séquence des locaux en alternant les petites pièces et les grandes, les espaces ouverts et les espaces clos, les zones de lumière et les zones d'ombre. Tous les plans des bâtiments intéressants montrent des dispositions de cet ordre et l'on sait quelle est l'importance fondamentale du plan en matière d'architecture, car c'est dans les plans que l'on habite.

La façade, pellicule fine et sensible de l'espace intérieur, s'expose à l'espace extérieur de la rue, où le bâtiment se donne à lire dans la ville. Elle est aussi composée selon la loi des contrastes. C'est l'opposition des pleins et des vides qui lui donne le plus souvent son caractère. Un des bâtiments les plus parfaits qui soit au monde, le palais des Doges de Venise, en est un exemple saisissant : deux étages de fines arcatures ajourées supportent un grand étage plein, percé de quelques fenêtres ogivales. Selon que ce rapport vide-plein sera mieux contrasté, mieux proportionné, la façade aura plus d'expression, de mouvement, de caractère, mieux elle exprimera la fonction sociale, l'importance symbolique du bâtiment.

La répartition des vides et des pleins est accompagnée d'éléments secondaires, des modénatures, des reliefs, des lignes qui se décrochent, des ombres, des lumières, des matières. Tout cet ensemble est réglé par le souci d'éviter les égalités. C'est du moins ce que nous enseigne l'observation minutieuse et l'étude analytique des architectures classiques, et ce depuis l'ordre antique : l'égalité des espaces est rigoureusement proscrite, à toutes les échelles : entre le

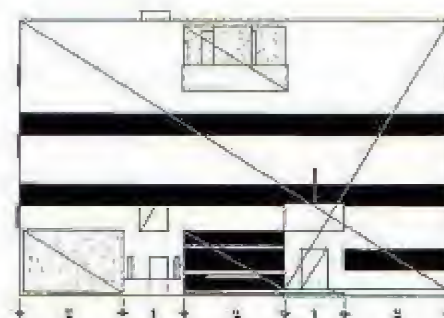
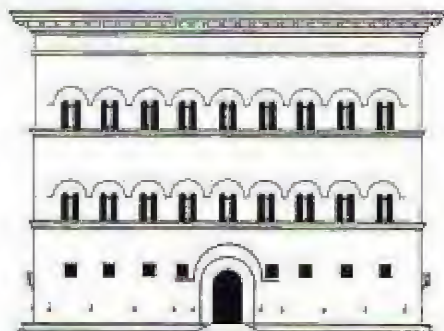


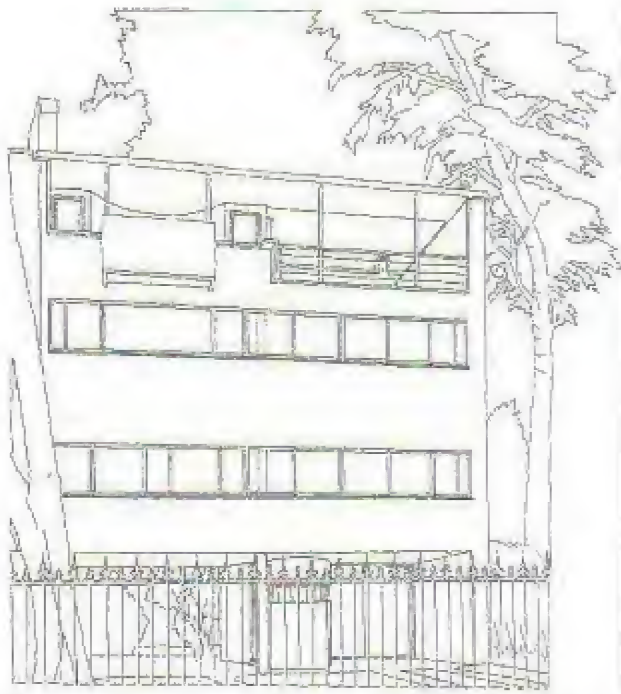
soubassement et l'ordre principal, entre les différentes moulures de la corniche, entre les percements des fenêtres aussi bien qu'entre les colonnes et les pilastres. Dans le mouvement moderne, on trouve les mêmes qualités. Ce souci de mettre en œuvre des rapports contrastés est manifeste dans les admirables façades que Le Corbusier a dessinées autour de 1925, pour les villas Cook à Boulogne et Savoye à Poissy, par exemple.

L'architecture des bâtiments met en jeu d'autres contrastes encore. Le plan vertical des façades, la pente des toitures ou l'horizontale des terrasses, la légèreté des ossatures et l'opacité des remplissages, les matières rugueuses ou lisses, mates ou brillantes, les couleurs. Les bâtiments intéressants doivent être examinés sous cet angle, qu'ils soient classiques ou modernes, royaux ou populaires, riches ou pauvres, en marbre ou en béton, qu'ils soient d'usage domestique ou public. C'est là un des «matériaux» de la composition, par lequel l'auteur s'exprime. Bien évidemment, cette loi des contrastes n'est pas une recette qui permet de créer ipso facto une œuvre. Cela ne préjuge en rien de la qualité ni des capacités individuelles et collectives. Encore faut-il mettre une part de soi dans ce travail, encore faut-il avoir quelque chose à dire.

Par rapport à la problématique des modes de composition, nous pouvons faire quelques remarques. Ces effets de contrastes composés se trouvent très logiquement dans le mode princier et dans

Selon que ce rapport vide-plein sera mieux contrasté, mieux proportionné, la façade aura plus d'expression, de mouvement, de caractère...





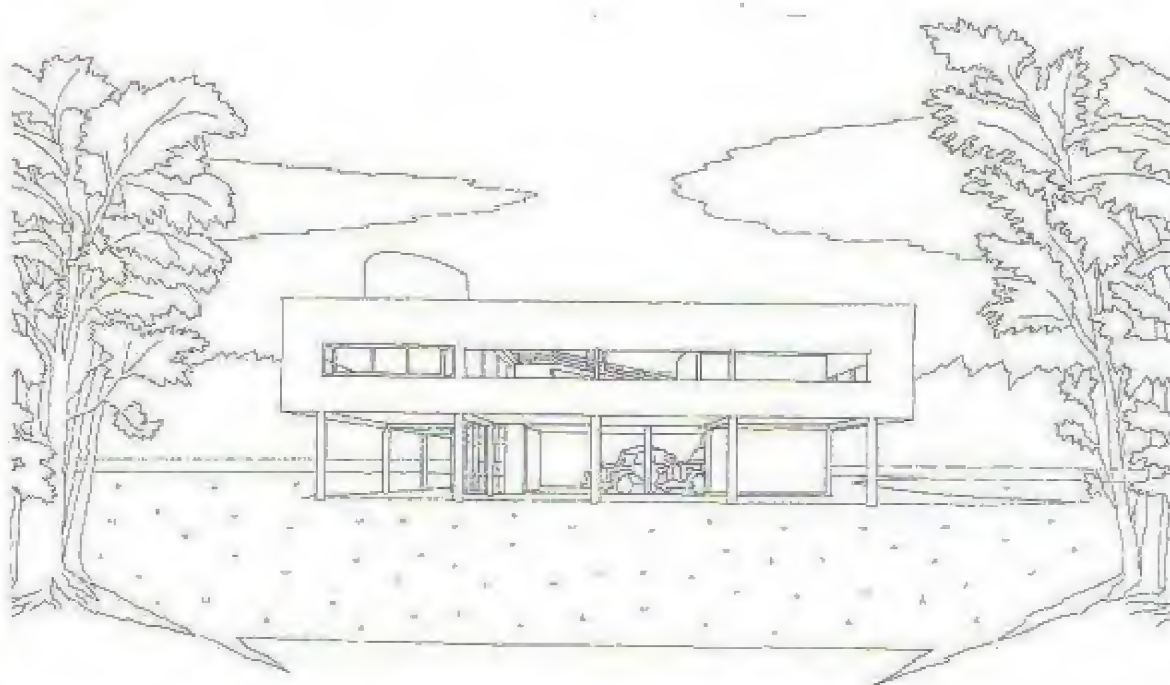
*Ce souci
de mettre en œuvre
des rapports contrastés
est manifeste...*

les œuvres classiques ou inspirées du classicisme que ce mode a produit. Les contrastes existent aussi dans les villes traditionnelles qui sont très savamment composées de ce point de vue : les places, les rues, les maisons, les cours, les beffrois, les petites ouvertures sont tous des éléments urbains fortement contrastés, d'où les égalités sont exclues d'autant mieux que le modèle collectif est constamment réinterprété. Le mode libéral ne produisant pas de composition d'ensemble, l'application de cette catégo-

rie est plus difficile. Le caractère formel principal de ce mode semble être celui des oppositions violentes, plutôt que celui des contrastes unitaires. Quant au mode réglementaire, on peut y trouver des éléments unitaires contrastés, cependant, leur juxtaposition et leur répétition conduisent à des ensembles qui sont dépourvus de ces qualités à l'échelle urbaine. Les règlements, en uniformisant, sont antinomiques des contrastes, les prospects identiques pour tout un quartier, les rayons de braquage des véhicules de pompiers, par exemple, créent automatiquement des vides inévitablement semblables et dépourvus du moindre intérêt. L'absence de contrastes engendre la monotonie.]

2. La symétrie

Dans cette recherche de l'unité, le travail de composition écartera toutes les dispositions pouvant conduire à une **dualité**. On comprend aisément que deux éléments égaux entrant en concurrence l'un avec l'autre ne favorisent pas le principe d'unité. C'est tout particulièrement vrai quand l'axe de la composition passe dans un vide, comme cela est souvent le cas pour montrer l'importance d'une «entrée» urbaine. Il faut à ce moment-là que les constructions situées de part et d'autre ne présentent pas de motif central ou que les motifs s'or-



ganisent en fonction de ce vide, comme cela a été réalisé par Gabriel à la Concorde (Le temple de Vignon est venu plus tard) ou pour le palais du Trocadéro. L'erreur est de placer de chaque côté de l'axe des constructions elles-mêmes axées, comme le célèbre exemple des deux églises à dôme sur la place du Peuple à Rome, à l'entrée du Corso.

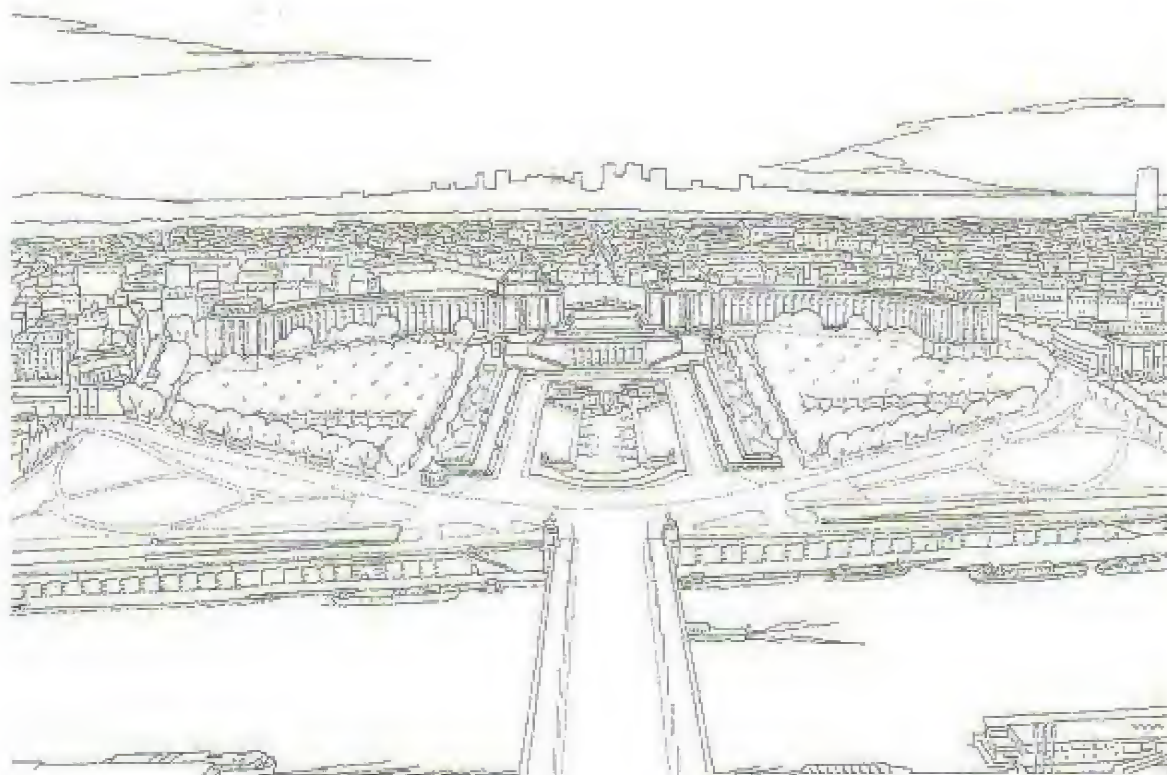
La symétrie, elle, ne présente pas de dualité, mais au contraire une très forte unité. Parce que la symétrie rassemblait elle-même toutes les qualités de la composition, on sait que pour Vitruve elle répondait aux idées de mesure, d'harmonie, de proportion, de rapports heureux entre les parties et le tout (3). C'est le sens que nous donnons aujourd'hui au terme de composition, alors que pour nous celui de symétrie « désigne soit à l'intérieur d'une figure, la correspondance exacte en forme, dimensions et position, de parties opposées par rapport à un axe, à un plan ou à un centre, soit la distribution régulière d'une même figure dans un champ en principe illimité » (4).

Le modèle du corps humain reste exemplaire ici. La composition urbaine par axe de symétrie a toujours été le moyen le plus sûr

*...dans
les admirables
façades que
Le Corbusier
a dessinées
autour de 1925...*

(3) De Architecture.

(4) Roger Caillols.
*La symétrie in
Colloques architecturaux.*
Gallimard Collection Idées.
Paris, 1976.



*La symétrie
introduit dans
la ville
des régularités
perceptibles...*

d'atteindre l'unité. Elle permet, de plus, la maîtrise d'immenses espaces. Elle marque enfin très fortement l'élément principal, la «tête» et la subordination des parties. Pour toutes ces raisons, elle est la composition de prédilection du mode princier. Les grandes compositions s'organisent sur plusieurs axes, principaux et secondaires, les seconds étant généralement orthogonaux par rapport aux premiers. Les éléments - les parties - non superposables entre eux mais seulement par rabattement autour de l'axe, sont symétriques par

rapport à cet axe. Par un système d'axes hiérarchisés et reflétant le même principe à une échelle plus réduite, on obtient, comme par un jeu de miroirs successifs, une totalité entièrement unifiée.

D'autres nécessités, comme celle de la surveillance, ont conduit à des compositions rayonnantes comportant des axes multiples et non plus un seul. Cette forme panoptique a produit des modèles de places et de lotissements. Elle a cependant été plus directement appliquée dans des bâtiments spécialisés, hôpitaux ou prisons.

Plus généralement, on peut dire que la symétrie introduit dans la ville et dans la nature des régularités perceptibles qui présentent incontestablement un caractère rassurant. Comme toute création artistique, l'exercice de la composition urbaine est d'une extrême difficulté. Son issue est aléatoire, son processus angoissant. Dans la mesure où la composition par symétrie est celle où les règles sont les plus nombreuses et les mieux définies, elle procure une relative facilité quant au travail et au résultat. Pour ces raisons, on y revient volontiers aujourd'hui, dans une démarche passablement rétrograde à bien d'autres égards.

Le chaos grandissant des villes modernes, la certitude de ne plus jamais pouvoir les maîtriser dans leur ensemble, légitimise le recours à ces procédés de composition, qui, chez certains, font figure de recettes. Cependant, la demande d'un espace régulier est sans doute plus profonde. L'écrivain Hector Bianciotti l'exprime très clairement : « Il y a en nous un besoin de voir la symétrie. C'est comme une planche de salut. Affronter l'informel est au-dessus de nos forces.



Par un système d'axes hiérarchisés et reflétant le même principe à une échelle plus réduite, on obtient comme par un jeu de miroirs successifs, une totalité entièrement unifiée.

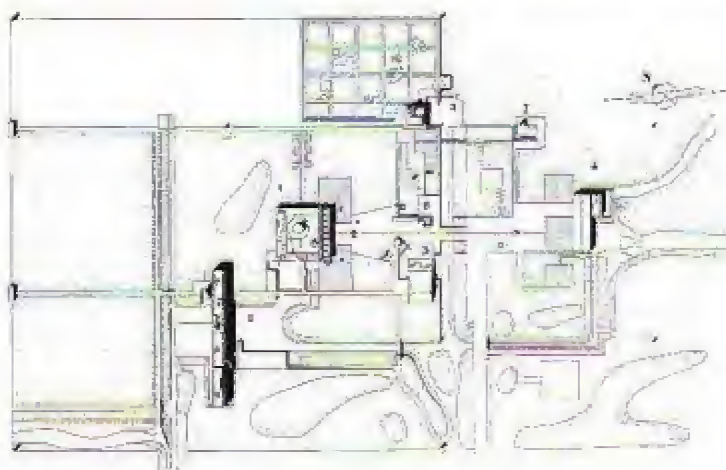
L'équilibre sans symétrie est beaucoup plus difficile à atteindre, il faut de la subtilité et du talent, de la finesse et de la sensibilité qui sont réunies quelquefois chez un même compositeur...

Tout, dans la vie, nous semble confus, inachevé et soudain la symétrie d'un palais, d'une belle architecture, nous fait penser qu'il y a une vocation de la matière à devenir visible, intelligible. C'est comme un cadeau (5)».

3. L'équilibre

L'axe de symétrie n'est cependant qu'un moyen pour atteindre un objectif plus fondamental de toute composition, qui est l'équilibre. C'est là une notion extrêmement importante, bien que non directement mesurable. Une composition équilibrée est celle

où toutes les masses se répondent et se balancent comme si, bien qu'ayant des formes et des matières différentes, elles «pesaient» dans l'espace d'un poids égal. Le poids respectif des parties ne pouvant s'apprécier que mentalement, entre là une composante subjective certaine. La symétrie assure cet équilibre de façon quasi automatique.



(5) Entretien avec Monique Nemer. *Le Monde* 24/25 novembre 1985.

...ou qui sont décelables au travers d'interventions successives et collectives, ce qui est encore plus étrange.

L'équilibre sans symétrie est beaucoup plus difficile à atteindre. Il faut de la subtilité et du talent, de la finesse et de la sensibilité qui sont réunies quelquefois chez un seul compositeur ou qui sont décelables au travers d'interventions successives et collectives, ce qui est encore plus étrange. Un exemple du premier cas peut être donné par la composition l'ensemble du Capitol à Chandigarh, par Le Corbusier. La dissymétrie

règne ici dans le tout et dans les parties. C'est la règle interne de ce travail qui s'applique aussi bien pour le Capitole par rapport à la ville que pour le plan de l'ensemble monumental, que pour l'intérieur des bâtiments qui le composent. Dans cette grande œuvre, l'unité est atteinte par l'utilisation de ce principe unique. A toutes les échelles l'équilibre est parfait, la mesure irréprochable (6). Le second cas peut être illustré par la place de la Seigneurie à Florence et la façon dont le travail d'Arnolfo di Cambio est venu s'insérer dans un processus continu. Les édifices, les sculptures, les galeries, la fontaine, le sol de la place lui-même se répondent, ils correspondent les uns aux autres, ils entrent en résonance à la manière d'une harmonie musicale. Cela sans le moindre axe, sans la moindre «organisation» formelle apparente.

Dans le cas de compositions équilibrées sans axe de symétrie se crée ce que H. Robertson appelle un axe d'intérêt (7) «sorte de résultante qui préciserait à ce point de vue, le centre de gravité du groupe, et qu'un œil exercé peut fixer naturellement» [Il illustre ses propos en analysant la façade du couvent d'Assise ou celle de la Ca d'Oro à Venise où les éléments de vide et de plein, de hauteur et de longueur sont tels que l'on pourrait «suspendre» ces édifices par le sommet de cet axe d'intérêt pour les tenir en équilibre]. Cela veut dire que chaque partie de ces compositions occupe une place telle qu'elle est subordonnée non pas à un centre ou une tête mais à un équilibre, notion beaucoup plus riche, plus précieuse.

Voilà donc encore une catégorie qui traverse tous les modes, à des degrés et à des échelles diverses. On trouve des équilibres subtils dans les villes anciennes, d'autres grandioses dans le mode princier. Le mode réglementaire peut donner naissance à quelques grands équilibres urbains fondés sur la masse et la répétition, tandis que le mode libéral est déséquilibré dans sa nature même.

4. La proportion

C'est une autre règle fondamentale, de toute composition. La proportion ne concerne pas seulement les surfaces, mais aussi les

(6) Voir Pierre Raboulet -
Sur la composition
du Capitole de Chandigarh
in *Architectures en Inde*.
Electa Le Moniteur,
Paris, 1985.

(7) H. Robertson.
*Les Principes de la composition
architecturale*.
Londres:
The Architectural Press,
Éditeur.

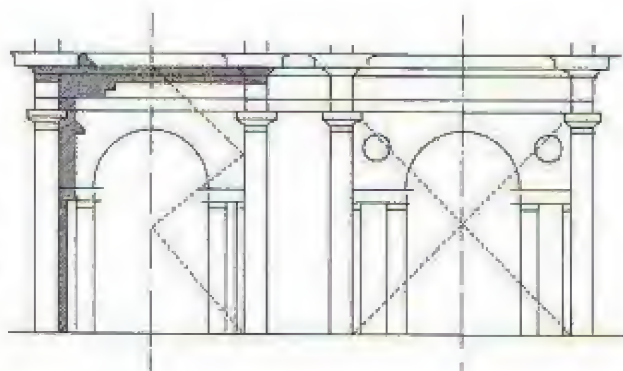
Les peintres connaissent depuis toujours l'importance de la proportion, les grandes coupures qui traversent leurs toiles, la limite qui définit les zones d'ombre et de lumière, la séparation des masses colorées, l'intérieur et l'extérieur, la place du sujet dans l'ensemble...



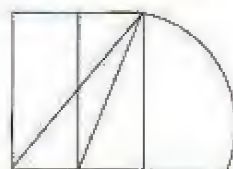
volumes intérieurs et extérieurs, aussi bien que leurs rapports. Une bonne proportion peut subsister au travers de multiples avatars ou transformations. Une mauvaise proportion est souvent irrémédiable. Les peintres connaissent depuis toujours l'importance de la proportion. Les grandes coupures qui traversent leurs toiles, la limite qui définit des zones d'ombre et de lumière, la séparation des masses colorées, l'intérieur et l'extérieur, la place du sujet dans l'ensemble sont pour eux de première importance. Ces questions sont l'objet d'une recherche constante visant une juste proportion.

La ligne de séparation d'une surface, la division d'une droite s'apprécie immédiatement et l'on peut s'apercevoir que sa position est plus ou moins harmonieuse selon qu'elle est placée au centre, divisant la surface en deux parties égales ou près des extrémités en opposant des surfaces trop inégales. Les bons rapports, les plus beaux, les plus équilibrés se situent quelque part entre le tiers et la moitié, le plus parfait étant celui défini par le célèbre nombre d'or, la divine proportion (1509). On connaît la théorie mathématique de cette proportion et sa construction géométrique (la diagonale rabattue du demi-carré) qui a donné naissance à de nombreux tracés régulateurs, sur les façades classiques et modernes. Le Corbusier a construit sur ce rapport harmonique deux séries de mesures, prenant comme base un homme de 1,83 m de hauteur pour une série, un homme bras levé à 2,26 m de hauteur pour l'autre. Ce fut le Modulor, simple outil de mesure et de composition dont l'application confère à certains bâtiments une unité et des rapports d'espace particulièrement émouvants.

L'unité n'est pas absente du travail sur les proportions. La proportion, nous dit encore Georges Gromort, est «la convenance et la relation des parties d'un tout, comparées entre elles et comparées à ce tout». C'est donc toujours ce même rapport de la partie et du tout que la proportion doit régler de la façon la plus harmonieuse possible. Autrement dit, ce ne sont pas les répétitions des mêmes dimensions qui peuvent assurer l'unité d'une œuvre,



*...les admirables motifs
qui montrent à ceux
qui les contemplent,
la force extraordinaire
des seules proportions,
l'unité des formes par
la justesse de mesures.*



mais la présence partout à l'intérieur de cette œuvre des mêmes rapports entre les dimensions. C'est pourquoi le dimensionnement des ordres antiques part de l'élément unitaire de base, le diamètre de la colonne. Ce diamètre sert d'unité de mesure pour définir la hauteur de la colonne, mais aussi celle des bases, des chapiteaux, des entablements. Cette même mesure règle aussi l'espace libre entre les colonnes. Les architectes de la Renaissance reprendront les mêmes systèmes de mesure pour fixer les proportions des colonnades, des portiques et des arcades dont ils firent grand usage. C'est ainsi qu'ont été étudiés, soigneusement dimensionnés les admirables motifs de Brunelleschi ou de Palladio, qui montrent à ceux qui les contemplent la force extraordinaire des seules proportions, l'unité des formes par la justesse des mesures. Rappelons-nous ce que disait Albert Dürer en 1525 : «L'art de la mesure sans lequel personne ne peut devenir créateur... S'atteler à la mesure et y découvrir par l'œil et l'esprit l'authentique vérité (8)».

La proportion est une composante essentielle de la qualité des espaces construits ou non. C'est un sentiment qui se cultive, qui est passible de développement, mais qui existe aussi à l'état instinctif ou inconscient. Le fait que l'on éprouve la sensation d'être bien, d'occuper un espace qui nous convient est souvent dû aux bonnes proportions de cet espace même si l'on ne s'en rend pas très bien compte. A l'inverse, un espace mal proportionné sera toujours difficilement habitable.

(8) C'est moi qui souligne.

C'est une règle qui vaut à toutes les échelles, depuis l'objet usuel jusqu'à la ville. La proportion des espaces urbains, des vides aussi bien que des volumes construits, doit pouvoir s'apprécier d'une manière sensible. Pour cela, les proportions du plan sont absolument décisives. C'est encore là une catégorie qui traverse tous les modes de composition. Si l'étude savante des proportions, leur analyse et leur application se situent du côté du travail intellectuel et prévaut par conséquent dans l'atelier du prince, il n'est pas moins vrai que certains individus possèdent un sens inné des proportions. Nombre d'artisans, en développant leurs compositions tradition-

nelles, en témoignent. Combien de fois nous est-il arrivé de tomber en arrêt devant la façade d'une maison paysanne, la plus simple, pour apprécier le rapport du mur et du toit, l'emplacement de la porte et de la fenêtre, leur hauteur et leur largeur et la façon dont elles mettent en valeur le mur plein qui les entoure. Certes, il s'agit bien là d'une catégorie permanente de la composition.

5. L'échelle

Une autre de ces catégories, spécifique celle-là de l'espace et de l'architecture, est celle de «l'échelle». On entend souvent faire référence à l'échelle humaine, pour stigmatiser les opérations gigantesques ou pour déplorer la perte des espaces anciens, plus petits, plus près par conséquent des mesures de l'homme. Cela veut dire, au premier degré, très simplement, que tous les éléments construits, que l'on peut appréhender avec la main, avec le corps, doivent être calculés en fonction des dimensions humaines. La hauteur d'un plafond, l'appui d'une fenêtre, le pas d'un escalier, la largeur d'un couloir ou d'un trottoir, doivent être dimensionnés d'une manière telle que par l'usage qui en est fait, on sente immédiatement une adéquation entre ces espaces et notre propre corps.

Par ailleurs, ces dimensions inscrites ainsi dans l'espace, solidifiées, vont apparaître comme la référence commune des constructions ordinaires, de la ville dans son ensemble. On voit bien toute l'importance que cela peut avoir. La notion d'échelle prise au deuxième degré touche plus directement à la composition urbaine. Elle s'applique aux bâtiments et aux espaces qui s'écartent de l'échelle de référence.

A l'aide d'éléments architecturaux dimensionnés de manière particulière, ou formant des contrastes rapprochés ou ayant un relief plus marqué et donnant des ombres petites et nombreuses, on peut faire qu'un bâtiment paraisse plus grand qu'il n'est en réalité. On dit à ce moment-là qu'il a trop d'échelle. C'est le cas, par exemple, de l'ordonnance de Versailles, sur le parc, dont la travée ne mesure que

3,35 m, ordonnance qui est grande, mais qui, de ce fait, paraît plus grande encore.

A l'inverse, des éléments ordinaires démesurément agrandis en gardant leur même forme seront très rapidement hors d'échelle et se situeront en rupture avec leur environnement urbain. Un exemple peut être donné avec l'Arc de Triomphe de l'Etoile à Paris, réplique agrandie du petit arc de Titus à Rome. Il n'a pas fallu moins d'une colline, douze avenues, une vaste circonférence et les hôtels construits par Hittorf relativement bas tout autour, pour faire qu'il soit «à l'échelle», qu'il ne soit pas ridicule, ce qui aurait été le cas dans n'importe quel autre endroit de la ville.

Il faut accorder à l'échelle un soin d'autant plus attentif qu'il s'agit là d'une donnée quelquefois difficile à saisir et qui peut conduire à de véritables catastrophes dans les compositions urbaines. Le développement technique de la construction a permis de réaliser des bâtiments ou des structures qui, par leur portée ou leur hauteur, atteignent des dimensions jamais vues. Ces bâtiments se démarquent nettement des espaces ordinaires. Ce n'est pas tant une question de dimension en soi qui fait problème, mais le fait que ces bâtiments n'aient pas trouvé leur échelle propre, c'est-à-dire le rapport qu'ils doivent entretenir avec la ville déjà constituée et la façon dont ce rapport doit être perceptible dans leur propre modénature.

C'est là un problème difficile et il n'est pas certain que l'on puisse toujours le résoudre. A trop forcer les systèmes de référence, on les casse de manière irrémédiable. Les quartiers comprenant des tours et des barres, produits d'un mode réglementaire n'intégrant pas cette notion d'échelle, nous le montrent abondamment. Le mode traditionnel exprime d'emblée l'échelle humaine et l'on comprend facilement pourquoi. Par la relation directe du travail, par le faible degré de développement technique, par les pratiques ordinaires à satisfaire, ce mode de composition se situe au plus près des individus et des groupes restreints dont il traduit spontanément l'échelle. Le mode princier transgresse, lui, délibérément cette échelle et, on l'a vu, c'est un des dispositifs d'affirmation de son pouvoir.

Découvrir l'échelle juste est toujours une chose nécessaire dans le travail de composition. Il faut l'établir pour le fragment que l'on compose et il faut, en plus, que cette échelle soit en harmonie avec l'environnement. La réussite dans ce domaine est une condition fondamentale pour assurer la cohérence formelle et l'harmonie des ensembles urbains. On remarquera que les villes qui nous apparaissent comme très cohérentes ont une **unité d'échelle** très grande.

6. La matière

Il importe de parler également de la matière des constructions. Recherchant ici les catégories objectives communes à plusieurs modes de composition, il est légitime de s'intéresser à la plus objective de toutes, les matériaux eux-mêmes. La matière est l'objet du travail manuel, la chose concrète par excellence, le support de la forme et, à ce titre, en rapport étroit avec la forme. Les matériaux déterminent les formes et les techniques de mise en œuvre. Chaque matériau induit un vocabulaire, une famille de formes. On ne peut réaliser en pierre ce que l'on fait en brique ou en métal. Il y a une vérité de la matière que le travail de composition doit exprimer le plus souvent possible en montrant l'adéquation de la matière et de la forme. C'est là encore un moyen d'atteindre l'unité.

Cette unité sera plus complète et plus forte si la matière utilisée dans la construction est elle-même

*Il y a une vérité
de la matière...*





*...qui ne tolère pas
le faux-semblant,
le masque.*

unique et visible sur toute la surface de la façade. Le modèle inégalé de ce point de vue reste le Parthénon d'Athènes qui est fait uniquement de blocs de marbre, visibles dans leur intégralité. L'unité matérielle s'ajoute ici à l'unité intellectuelle de l'œuvre. De fait, la plus grande part de l'architecture classique est réalisée selon ce principe : la pierre de taille, en tant que matériau unique, apparaît aussi sur le parement. C'est une des raisons de l'extrême rigueur de cette architecture. Le fait d'exprimer la matière pour elle-même ne permet pas le faux-semblant, le masque. - C'est une discipline morale et la volonté de vérité unitaire est une constante dans l'histoire de l'architecture - les grands classiques ont montré la pierre, Labrouste le fer, Perret et Le Corbusier le béton.

Une position rigoriste sur ce point entraînerait le refus de toute architecture de revêtement, ce qui serait absurde car les enduits sans doute sont aussi vieux que la pierre et il existe de belles architectures de placage, notamment en Italie. La majeure partie de l'œuvre de Palladio est traitée en enduit. Cependant, si le revêtement a sa propre logique, qui doit être apparente, elle ne doit pas masquer la vérité constructive du bâtiment. Or, l'emploi des enduits et des placages a conduit à une grande décadence. Nombre de bâtiments peu rigoureux ont été ainsi «habillés» comme l'on dir horriblement aujourd'hui. Il y a là, me semble-t-il, un effet direct du mode libéral. L'architecture-marchandise ne peut être vraie car elle est réifiée. Avec une construction au moindre coût mais cependant bien «emballée» pour la vente, nous sommes loin de l'unité-vérité de la matière. Le mode traditionnel, dans le sens où il implique un maniement direct des matériaux, rencontre plus fréquemment cette vérité.

7. Le caractère

Il s'agit d'une catégorie moins objective, plus difficile à saisir mais cependant importante. Disons qu'une composition d'espace et plus particulièrement un bâtiment ou un ensemble de bâtiments, au moyen des catégories qui sont les siennes, les contrastes, l'équilibre, l'échelle, au moyen de sa forme, de ses matières, de ses

jeux d'ombres et de lumières, doit donner l'image, doit exprimer la destination, l'usage social et symbolique de cet espace. Elle doit en montrer, comme disait Vitruve, la convenance. On conçoit que cet objectif soit malaisé à atteindre. Comment faire dire aux proportions, au dessin d'un bâtiment, à ses rythmes, qu'il convient pour habiter, travailler, apprendre ? Mieux, qu'il favorise l'accueil de ces diverses fonctions, que l'on ait envie là d'habiter, là de travailler ?

C'est certainement l'une des difficultés majeures du travail de création architecturale et urbaine. Il est de fait que les compositions réussies sont celles que l'on identifie facilement, où l'espace construit n'est pas quelconque, banal où il a, au contraire, du caractère, où il est immédiatement lisible tant il est bien approprié à son usage. Moins encore que pour les autres catégories que nous évoquons ici, il n'y a de recette pour atteindre ce résultat. Dans chaque cas, il faut sentir ce que la composition doit exprimer en fonction de son site, de son environnement, en fonction aussi des données culturelles de l'époque. Un immeuble d'habitation, un hôpital, un tribunal ne s'expriment pas comme il y a cent ans, non plus que le lieu urbain dans lequel ils se trouvent. Ensuite, il convient de trouver le moyen de montrer ce caractère, dans ce qu'il a de durable, de permanent.

Nous rencontrons là une nouvelle difficulté. Dans une époque de transition comme l'est, dans une large mesure, la nôtre, on recherche plus volontiers des espaces mobiles, polyvalents, variables. Toutes choses qui ne portent pas à l'affirmation d'un caractère si ce n'est celui, précisément de la mobilité. La difficulté, par conséquent, est de réaliser des bâtiments ou des lieux qui soient à la fois identifiables et susceptibles d'appropriation et d'usages multiples. La forme doit exprimer la fonction, sans pour autant l'imposer. De cette contradiction, peut-être insurmontable, provient le fait que de nombreux bâtiments aujourd'hui sont sans caractère, qu'ils sont interchangeables. Ils n'expriment rien et sont sans intérêt. Ce sont des espaces banalisés. L'une des raisons de ce désert culturel est issue directement du mode réglementaire et de la

politique de construction industrialisée qui a parsemé le territoire de collèges ou d'hôpitaux normalisés dont le caractère principal était de n'en pas avoir.

Le caractère peut être influencé de manière décisive par le parti que l'on adopte pour telle ou telle composition. Cette notion de **parti** pourrait se définir par le choix ou les choix successifs qui sont pris et qui déterminent d'une manière fondamentale et irréversible la composition. Le parti traduit souvent aussi la personnalité du compositeur. L'actuelle division du travail de composition fait que de multiples intervenants, dont les intérêts quelquefois divergent, déterminent une même composition. Il en résulte que ce sont souvent des compositions sans parti, soit qu'il n'ait pas existé au départ, soit qu'il ait disparu en cours de route. Les grands projets sont particulièrement sensibles à ce genre d'aléas.

En matière de caractère, il est des réussites plus ou moins grandes. Georges Gromort gratifie de «caractère absolu» ceux des bâtiments qui par leur forme et la force de leur composition dépassent la simple expression de leur fonction initiale. Le palais des Doges à Venise était un simple bâtiment de gouvernement municipal, les Invalides à Paris, un simple hôpital militaire. Ils ont acquis une expressivité universelle, ils défient les siècles car il y a dans ces édifices «quelque chose qui ne meurt pas». Sur ce quelque chose nous aurons à revenir.

Les invariants de la composition urbaine

Les différentes notions que nous venons d'évoquer sont communes aux œuvres produites par les différents modes de composition. Nous avons noté qu'un mode ou un autre peut atteindre plus facilement certaines de ces catégories. Elles définissent de manière pertinente les **qualités** que doivent atteindre les œuvres composées. On peut voir là par conséquent quelques **invariants** en matière de composition urbaine.

Cette analyse de la qualité des formes dans un système culturel et référentiel donné est complémentaire de notre analyse par les

modes. Cette double approche nous semble absolument essentielle. En effet, nous pouvons voir que les formes sont effectivement produites. Elles sont le résultat d'un procès combinant diverses forces. Elles engendrent à leur tour des systèmes formels, elles obéissent à des lois régissant leur assemblage, lois de composition qui leur confère des significations particulières.

Ainsi apparaît une sorte d'autonomie des formes. Les formes urbaines, comme les autres formes de la production artistique, peuvent se détacher des conditions de leur production, acquérir une valeur transhistorique et dépasser leurs caractéristiques locales. Les œuvres de création ne sont pas seulement des moyens de représenter le monde mais aussi, et peut être surtout, de le comprendre.



DE LA COMPOSITION DES FORMES

- II -

Les différentes notions que nous venons d'évoquer, - le contraste, l'équilibre, l'échelle, le caractère - sont pour nous des moyens de qualifier les œuvres urbaines composées. L'exercice de la composition urbaine, on l'aura compris, a pour but de créer des espaces possédant le plus grand nombre de ces qualités, qui soient au total beaux et harmonieux. Ces espaces auront alors pour nous une signification, ils susciteront notre intérêt, saurons nous émouvoir et nous aurons envie de les habiter.

Il est utile de préciser les questions de l'unité et de l'harmonie.

L'unité. C'est là, nous l'avons vu, le but ultime de toute composition. Rassembler des parties ayant des caractères et des fonctions qui leur sont propres, dans un ensemble qui mêlera ces différentes composantes dans un tout unifié. Est-ce à dire qu'il s'agisse d'un processus simple ? Certainement pas. Les parties peuvent être fortement antagonistes sur bien des plans. Elles peuvent représenter des tensions sociales, des intérêts divergents. Elles peuvent s'exclure sur le plan fonctionnel ou encore s'opposer dans leur dimension physique, dans des échelles différentes, dans des proportions respectives. De plus, les parties d'un programme de composition entrent quelquefois en contradiction avec le site qui doit les recevoir. Chaque Projet présente un nombre plus ou moins grand de ces difficultés.

Le site, qui est une part essentielle de la composition, est rarement vierge. Le plus souvent, il présente une organisation, naturelle ou artificielle qu'il faudra modifier ou détruire ou dans laquelle au contraire il faudra s'insérer. Entre également en ligne de compte le décalage des époques. [La composition nouvelle, nécessairement contemporaine, devra entretenir des rapports avec les compositions du passé ou simplement l'environnement antérieur, sans pour autant s'interdire de développer ses propres significations. Souvent aussi la composition a la charge de révéler le site, de donner un sens à des lieux qui n'en n'ont pas. Le Corbusier écrit en 1923 dans *Vers une architecture* : « Parthénon - On a dressé sur l'Acropole des temples qui sont d'une seule pensée (1) et qui ont ramassé autour d'eux le paysage désolé et l'ont assujetti à la composition. »

(1) C'est moi qui souligne.
Vers une architecture,
Vincens et Fréal,
Paris, 1958.

On voit par le simple énoncé de quelques contradictions principales que le processus de composition est généralement long et difficile. L'unité qui sera atteinte à son terme sera nécessairement une unité complexe, faite de multiples rapports, de multiples correspondances entre les parties. Le concept d'unité s'oppose de façon fondamentale à toute idée d'uniformité et de relations univoques. Plus les rapports entretenus entre les parties seront nombreux et variés, plus la composition sera riche de significations. Tous les grands exemples nous le disent et les compositions passées nous montrent également que ces rapports sont passibles de plusieurs lectures, puisque notre intelligence ou notre affectivité d'aujourd'hui y trouvent un point d'application toujours renouvelé.

Richesse et multiplicité des rapports doivent s'exprimer non pas de façon désordonnée et spontanée, mais de façon maîtrisée et cohérente. C'est là le travail d'unification qui est essentiellement dialectique. Les rapports entre les parties sont en constante interaction, chaque partie pouvant en influencer une autre et chacune pouvant influencer le tout. Le compositeur doit donc saisir toutes ces données avec sa culture, son métier, sa sensibilité et y répondre par ses capacités créatrices. Qu'il s'agisse d'un compositeur isolé, de compositeurs successifs, ou de compositeurs collectifs (2), le processus menant à l'unité complexe sera toujours de même nature et mettra en jeu les mêmes questions.

L'harmonie. Il ne suffit pas que les rapports entre les parties et avec le tout existent, encore faut-il qu'ils manifestent une correspondance réelle. Nous avons évoqué cette question à propos du mode traditionnel en parlant d'affinités électives pour saisir les correspondances étroites des parties composées selon ce mode. Un langage commun, propre à la composition, se forme qui va être un puissant moyen d'unification des parties. Littéralement, les parties unifiées dans une composition se parlent et se répondent. C'est la manifestation de ce langage - encore une fois avec les moyens propres de cet art, l'équilibre, les vides et les pleins, les proportions, les matières - qui est le vrai sujet de la composition urbaine, qui dépasse

(2) En particulier, dans ce que l'on a dénommé l'architecture sans architecte où les œuvres produites font preuve d'une unité omniprésente saisissante.

l'utilité immédiate et la résolution des fonctions. C'est lui qui assurera la pérennité de l'œuvre, qui lui donnera son autonomie.

Ce fut aussi une conquête de la modernité que de découvrir et de faire admettre que le véritable sujet de la peinture n'était pas la scène représentée mais les couleurs et les lumières, que le véritable sujet de la littérature n'était pas l'histoire racontée mais le travail sur les mots. Cézanne ou Matisse, Proust, ou Joyce ou Céline n'ont rien dit d'autre. Claude Simon en évoquant ces questions (3) met bien en évidence la nécessité de ce langage :

«Ce qui nous est donné à voir, plus que partout ailleurs, parce que débarrassée de tout écran anecdotique, c'est la peinture même, à l'état pur, c'est-à-dire certains rapports d'une perfection sublime entre des verts, des gris, des bleus, des blancs, des droites et des courbes "se répondant".

Quand un lieu urbain, quand les architectures qui le bordent, les espaces libres qui le relient, les lumières qui le traversent, ont atteint ces correspondances, quand on sent s'instaurer un dialogue entre les différentes parties, que chacune parle et reçoit des réponses, une harmonie se crée. C'est alors que nous sommes attirés par ce lieu, qu'il éveille notre intérêt, qu'il nous procure des émotions, qu'il requiert notre intelligence. «C'est une lumière dans la négativité du monde», dit magnifiquement Henri Gaudin, à propos d'un tel lieu (4).

En parlant d'harmonie, nous sommes évidemment dans un réseau de relations subtiles dans lesquelles entre une large part de subjectivité. Chacun ne l'éprouve pas nécessairement de la même façon. L'important cependant est qu'elle existe. C'est le propre des grands compositeurs que de la faire naître. Derrière les exemples que nous avons évoqués en cours de route, il y a la personnalité de Brunelleschi, de Bramante, de Palladio, de Mansart ou de Le Corbusier. Cette même harmonie peut être atteinte par des compositeurs nombreux et anonymes. Dans tous les cas, il faut un travail spécifique, dépendant du talent de chacun mais aussi des conditions sociales qui lui sont faites.

(3) Claude Simon -
Lettre inédite -
Le Monde 19 octobre 1985.

(4) Conférence au pavillon
de l'Arsenal à Paris,
8 décembre 1999.

Regard sur la composition musicale

Cette idée d'harmonie nous amène à regarder du côté de la composition musicale. Cet art non plastique, que tout semble opposer à la composition de l'espace, nous montre cependant une série de correspondances remarquables. Par exemple, cet énoncé du musicologue Michel Philippot (5) : «La composition musicale est l'art de construire un discours musical cohérent. Cette cohérence n'existe que pour autant qu'une unité très forte est sauvegardée en même temps qu'est assurée la variété indispensable qui sauve de la monotonie.» On reconnaît là pratiquement les termes que nous avons appliqués à nos ensembles urbains : cohérence, unité, variété.

Le compositeur invente des motifs qui seront répétés, assemblés, et des thèmes qui seront soumis à des variations. La figure de composition la plus simple est l'imitation, procédé du contrepoint qui donne naissance au canon qui mène à la forme musicale complexe qu'est la fugue. La fugue est construite à partir de quatre éléments : le sujet, l'imitation du sujet dénommée réponse, le canon du sujet qui est le contre sujet et diverses transitions. On aboutit ici nous dit Michel Philippot «à une construction dans laquelle le sentiment de l'unité la plus stricte sera toujours préservé en même temps que sera rendue possible, par le jeu de combinaisons multiples, une considérable variété». L'unité de l'ensemble est atteinte par le seul agencement des parties qui le composent.

La forme sonate qui prend naissance au XVIII^e siècle, repose sur des principes en quelque sorte opposés : on contraint des matériaux thématiques différents à exister ensemble à l'intérieur d'une même œuvre. La structure générale est une succession de trois mouvements, contrastés - vif, lent, vif - ayant chacun leur unité propre. Chaque mouvement étant construit à partir de deux thèmes ; il faut rechercher l'unité malgré une variété obligée par la forme codifiée. Il faut faire sentir cette unité à l'auditeur ce qui est réalisé par les reprises, c'est-à-dire la répétition des thèmes avant leur développement. Certes, les compositeurs ont pris beaucoup de libertés

(5) Article «composition musicale» in *Encyclopédia Universalis*, auquel j'emprunte les éléments qui suivent.
Paris, 1970.

par rapport à ce code. Il reste cependant que ce sont là deux formes de composition extrêmement différentes.

La première repose sur l'existence d'un thème et de ses variations non limitées et qui peuvent se développer jusqu'à l'épuisement du thème, c'est le type même d'une forme ouverte. La seconde, prise dans une codification rigoureuse est plutôt une forme close et dans l'évolution de la musique contemporaine, on a pu noter la disparition des schémas formels qui libère les compositeurs de règles contraignantes. «Tout est thème et tout est développement», dit Arnold Schönberg. Cependant, la composition ne peut fonctionner sans règles et de nouvelles formes doivent être inventées pour assurer la cohérence de l'œuvre et la faire percevoir.

Affinités de la musique et de l'architecture

«La musique étant un art du temps, il conviendra d'organiser à l'aide d'éléments sonores, un découpage du temps qui sera perçu comme cohérent par les auditeurs», nous dit encore Michel Philippot. La composition urbaine et architecturale opère, me semble-t-il, un découpage de l'espace - une division avons-nous dit - tel qu'il soit lui aussi, perçu comme cohérent, dans notre approche sensible des villes et des bâtiments.

Une citation de Le Corbusier nous confirme dans cette idée : «J'ai parlé d'accord et évoqué le désastre d'une rupture de l'enchantement qui nous est venu. Terminologie qui conviendrait à la musique ... Précisément, architecture et musique sont sœurs, proportionnant l'une et l'autre le temps et l'espace. L'outil qui façonne l'enchantement, c'est la proportion... Cette clé de l'architecture a été perdue, oubliée (6)».

On sent toute une série de métaphores réciproques entre la musique et l'architecture. C'est ainsi que l'on parle de la «construction» d'une pièce musicale, de son «architecture», de son «ossature», de sa «charpente» ; à l'inverse on parlera des «rythmes» d'une façade, de son «mouvement», Paul Valéry dans *Eupalinos*, dit que certains édifices «chantent» (7). Tout se passe comme si ces deux

(6) Le Corbusier - *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*. 1942. Éditions de Minuit, 1957.

(7) Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* : «Je puis te dire seulement quelles vérités, sinon quels mystères, tu viens maintenant d'effleurer, me parlant de concert, de chants et de bâtisses, au sujet de mon jeune temple. Dis-moi (puisque tu es si sensible aux effets de l'architecture), n'as-tu pas observé, en te promenant dans cette ville, que d'entre les édifices dont elle est peuplée, les uns sont muets, les autres parlent ; et d'autres enfin, qui sont les plus rares, chantent ?».

dans le temps et dans l'espace, disant la même chose d'une façon légèrement différente. Ce rapport d'égalité exige l'expression individuelle de chacune des parties et garantit l'unité de l'ensemble.

De fait, la ville traditionnelle est apte à produire des sujets et des contre-sujets, apte aussi à garantir des espaces de transition qui ménagent des repos, des enchaînements par des rues ou des places, tout ce qui fait les articulations savantes de ces villes. Comme pour les fugues, les compositions peuvent s'additionner indéfiniment, dans un ensemble jamais fini, jamais complètement connu, toujours ouvert, sans rompre l'unité, puisque l'unité est à l'intérieur.

Du côté de la peinture

Allons plus loin. D'autres regards s'imposent. Les peintres ont beaucoup à nous dire sur la composition. Considérons cette toile de Pietr Mondrian de 1913 et qui s'intitule précisément *Composition*. Mondrian accumule vers cette époque plusieurs tableaux portant ce même titre. La peinture, avons-nous dit, devient le sujet de la peinture. Ce sera tout le travail de l'abstraction que de le montrer. Celui-ci donc, comme exemple d'unité complexe des parties et du tout, conduisant à l'harmonie.

Les parties, c'est ici cette multitude de petits rectangles ou de petits carrés, cernés d'un trait noir et réglés par la proportion et qui sont en rapport les uns avec les autres, partout et sur tous leurs côtés. Aucun n'est vraiment semblable. Aucun n'est vraiment différent. Ici ou là, mais certainement pas au hasard, une courbe est introduite sur l'un des côtés, courbe légèrement variable elle aussi. Chacune de ces parties est d'une couleur différente, mieux même, on peut observer qu'elle est peinte différemment. On comprend immédiatement l'analogie [il n'y a pas deux individus semblables mais tous ont des rapports, des affinités, des moyens de se lier aux autres, d'appartenir à l'espèce commune.]

C'est à partir de cette diversité que Mondrian construit, lentement, patiemment, l'unité complexe du tableau. Les cernes noirs des parties peuvent se lire autrement, comme une sorte de « grille »

formes artistiques si éloignées en apparence - l'une mariant la pure immatérialité des sons, l'autre la plus lourde pesanteur qui soit, celle des pierres - cherchaient l'une dans l'autre ses caractéristiques les plus profondes. Cela ne fait que refléter les correspondances de composition, que l'on cherche à exposer ici.]

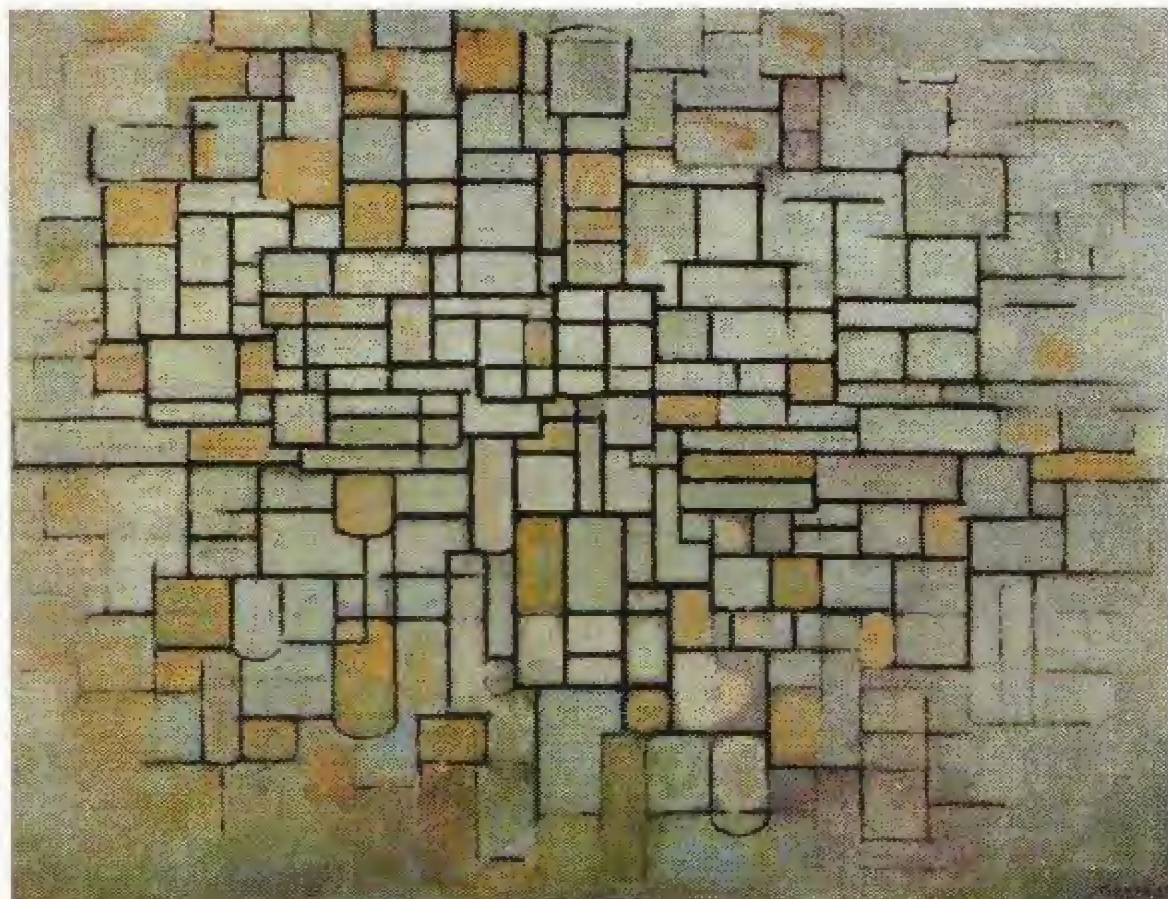
Ces comparaisons nous éclairent. En parlant des parties qui «se répondent» dans une composition urbaine, nous ne pouvons pas ne pas penser à la fugue ou précisément l'imitation du sujet s'appelle la réponse. Désignant la même chose, Le Corbusier parle d'accord, terme éminemment musical, et il est vrai que les parties doivent être «accordées» pour qu'une composition existe. Quant à «l'outil qui façonne l'enchantement», c'est-à-dire «la proportion», nous voyons bien qu'il est à l'œuvre constamment et partout dans toutes les compositions artistiques. Dans la ville et dans l'architecture, il est peut-être présent davantage encore, car il façonne tous les volumes, les surfaces, les lignes, dans la matérialité même. Il ne s'agit pas d'une métaphore. Nous habitons littéralement les proportions.

L'histoire de la musique et celle de l'architecture présentent également un certain nombre de traits communs. La création, anonyme et collective à ses débuts, progressivement se codifie et s'individualise tandis que le créateur unique occupe le devant de la scène. Puis, le code devenu fin en soi conduit à la sclérose de l'académisme et le mouvement moderne doit faire «table rase», explorer de nouvelles voies, sans toutefois remettre en cause certains invariants dont nous avons parlé.

Correspondances encore. Nous pouvons noter que le principe du thème et des variations, cette forme ouverte - ce qui ne veut pas dire sans règles - est extrêmement proche de ce que nous avons observé dans la composition urbaine des métiers traditionnels. Le modèle, «l'idéal type» tel que nous l'avons isolé, fonctionne comme un thème passible d'une infinité de variations. Le principe d'imitation du sujet est appliqué de manière musicale, pourrait-on dire (8). Chaque objet urbain est l'imitation de ceux qui l'entourent. Il est dédoublé comme une ligne mélodique venant se placer à côté de celle qui la précède

«Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses». Éditions Gallimard, Collection blanche, Paris, 1944.

(8) Sur cette question du mimétisme, on se reportera utilement aux travaux de René Girard et notamment : *Mimétisme romanesque*, Grasset Paris, 1961. Réédition Pluriel Paris, 1978. Ouvrage dans lequel il présente le mimétisme dans sa formule minimale : le sujet, l'objet, le médiateur. Aussi : *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Livre de poche. Biblio Essais, Paris, 1995.



qui occupe cette fois tout le plan du tableau. De la même manière, chaque gamme de couleurs de chaque partie, ici des bleus, ici des blancs, ici des roses, forme un réseau installé en raison de la toile tout entière. Il en va de même de ces éléments courbes que nous évoquions tout à l'heure, liés ensemble, ils forment une figure ou encore les rectangles allongés aussi bien que les rectangles larges, si on les rassemble en esprit, forment une famille supplémentaire. Ainsi de suite, la lecture du tableau est proprement inépuisable.

En ne s'occupant apparemment que de chacune des parties, Mondrian nous montre qu'il ne cesse de penser en réalité à l'ensemble qu'elles forment, à l'œuvre unique qu'il est en train de réaliser et qui est composée pour elle-même, gouvernée par les catégories que nous avons évoquées à de multiples reprises. C'est une œuvre, qui a son centre et ses périphéries - voyez le contour savant

*...une vision du monde
d'une complexité
inouïe à partir
de cette modestie
déconcertante.*

des bords de la toile - qui a ses lignes de forces - on peut même distinguer assez clairement deux axes orthogonaux comme des abscisses et des ordonnées -. Une figure unique qui est faite de contrastes et de dissymétrie, qui a son mouvement propre, qui **parle**, qui dure, qui peut traverser les siècles qui sera lue et relue sans être usée, qui aura encore et encore cette fraîcheur du premier jour.

Miracle de l'art, certes. Mais aussi miracle de la composition, seule capable de donner du sens, du travail de l'artiste, de son intelligence, de sa compréhension du monde et de la représentation lumineuse qu'il sait en donner. La clé de cette réussite, je la vois dans le fait qu'ici l'unité est atteinte, qui est tout sauf une unité simple. Elle est très complexe au contraire, très dense et savante, c'est une unité harmonieuse, musicale absolument, reprenant inlassablement la variation sur le thème, sans jamais pouvoir l'épuiser et disant tout, jusqu'au bout, à partir de rien, ou presque, quelques petits rectangles assemblés. Une vision du monde d'une complexité inouïe à partir de cette modestie déconcertante.

La peinture est le sujet de la peinture. Figurer, raconter une histoire n'empêche pas la manifestation de cet être profond. Prenons cette toile plus que célèbre de Seurat, *Un dimanche d'été à la Grande Jatte* de 1884. Soit une île parisienne, un bord de Seine. C'est une pièce descriptive. A première vue, il s'agit bien des personnages se promenant un dimanche dans un lieu d'agrément. Si l'on s'en tient là, le tableau n'a qu'une valeur documentaire, ce qui n'est pas rien mais la photographie est déjà inventée et, à priori, rien ne peut dépasser l'objectivité de l'objectif. Aussi, Seurat nous dit-il autre chose.

Il nous montre un «instantané» de la société. Le trouble vient du fait que cette scène devant suggérer la promenade, le mouvement est parfaitement immobile. Les personnages sont comme figés dans leur attitude. Il y a là une sorte de hiératisme un peu magique qui nous invite à les observer de plus près, tout à loisir pourrait-on dire. Personne n'est saisi d'une agitation désordonnée et l'on voit mieux le dessin de l'artiste. Chacun est replié sur soi-même, mène sa vie propre, sans rapport avec les autres. Nul regard croisé, seulement la



vie intérieure. L'individu existe, il est magnifié par le tableau, mais il est seul...

*...c'est l'œuvre d'art
qui réunit
les solitudes.*

Les liens traditionnels ont été coupés. Il s'agit d'une population urbaine, à la fin du XIX^e siècle, projetée dans la grande ville, quotidiennement, semaine après semaine, et qui le dimanche, hors travail, ne peut retrouver les rapports de solidarité, les relations d'autrefois, qui a perdu son humanité. Ce nouveau promeneur solitaire rêve d'une autre vie peut-être, silencieusement, pour lui-même, sans se soucier des autres. Voilà un premier aspect. Nous avons là, pour ce qui est de la composition, **des parties séparées**, au point de ne pas se voir les unes les autres, frappées d'une sorte de somnambulisme, douées par conséquent d'une autonomie totale.

Seurat, cependant, ne s'en tient pas là. Aussi seul soit-il, chaque personnage est pris dans l'organisation du tableau, à la manière d'un insecte dans une toile d'araignée. C'est l'évidence de la **nécessité collective** à laquelle nul ne peut se soustraire. Chacun a beau

s'effacer dans son pour-soi, il n'en n'est pas moins là, exposé, figuré dans une pratique commune, celle de la promenade, du repos, dans un espace qui, **en principe**, devrait échapper à la sphère de la nécessité. L'organisation du tableau est en homologie avec celle du monde moderne. Nous sentons la subtilité extraordinaire de Seurat, le glissement. L'organisation sociale, dure, implacable même, est sublimée, déplacée **dans la composition** du tableau. Cette transmutation fait que la parole de cette œuvre nous parvient un siècle plus tard et que son message est intact.

Comment Seurat opère-t-il ce prodige ? Comment à partir de parties aussi radicalement isolées parvient-il à créer l'unité du tout ? Car il s'agit bien d'un tout composé. Le cadrage de la toile, sa profondeur, la répartition contrastée de la lumière et de l'ombre nous le montrent, tout comme la proportion de cette séparation. L'unité, c'est aussi la vibration propre de la lumière qui baigne tout le tableau (les peintres sont désormais sortis de leurs ateliers académiques), aussi bien que le mouvement des horizontales, les ombres portées et des verticales, les troncs des arbres. C'est encore l'introduction des courbes, dans l'entrecroisement des droites, les crinolines, les chapeaux, les ombrelles, courbes qui forment, comme tout à l'heure chez Mondrian, un réseau, l'un des réseaux superposés, mêlés et démêlés qui, ensemble, forment cette savante composition.

Nous sentons bien cet accord, musical, qui s'établit entre les figures et les paysages par l'emploi des couleurs, les couleurs fondamentales et leurs complémentaires, sans mélange. La clarté est ici le maître mot. Chaque partie est de la plus grande netteté et Seurat pousse le raffinement à l'extrême, en accordant la forme et le fond dans le traitement pictural lui-même. C'est ici le fractionnement infini des points colorés. La surface n'est pas exprimée par un aplat mais au contraire par juxtaposition vertigineuse de ces points, qui fragmentent, diffractent la lumière et qui expriment on ne peut plus clairement la discontinuité, l'autonomie. Cette façon de faire dit en même temps que le discontinu ne peut exister en lui-même, puis-

qu'il n'a de cesse de produire des plans, des surfaces, des épaisseurs, des profondeurs, bref, une composition artistique. D'un seul coup, de manière magistrale, Seurat pose toutes les questions du monde moderne et nous montre que c'est l'œuvre d'art qui réunit les solitudes. L'issue de la question sociale ne saurait être seulement matérielle, elle est de l'ordre de l'esthétique, du sens (9).

Musique, peinture, le travail artistique est là, le même, dans sa puissance et sa simplicité première. L'inépuisable richesse des œuvres, est seule capable de vaincre la mort, aussi de nous aider à vivre.

Retour à l'architecture

J'ai montré, chemin faisant, l'importance de l'architecture dans la ville, importance pourrait-on dire consubstantielle. Comme les autres arts, elle est régie par des règles de composition qui lui sont propres mais qui, cependant, ne diffèrent pas fondamentalement de celles que nous avons pu saisir dans les œuvres de tel peintre, de tel musicien. Elles ont aussi ce pouvoir de transgresser les époques et les «styles». On peut apercevoir clairement ce que Le Corbusier, par exemple, a de classique dans le maniement des proportions. Il est donc particulièrement éclairant de revenir au classicisme et de suivre, à partir de lui, l'évolution des règles. Il est peu de meilleur guide en ce domaine que le grand historien et critique Heinrich Wölfflin (10) qui montre bien que le classicisme au XVI^e siècle a constitué cette «forme fermée» et comment «le relâchement des règles» a ouvert la porte au baroque à partir du XVII^e siècle. Dans l'art classique, dit-il, «chaque partie revendique toujours une sorte d'indépendance, bien qu'elle fut solidement rattachée à l'ensemble, la partie est subordonnée au tout sans qu'elle renonce pour cela à exister pour soi», tandis que dans l'art baroque la partie est littéralement fondue dans l'ensemble et Wölfflin voit que ce passage s'accompagne d'une «perte de clarté» : «Pour le classique, beauté et visibilité absolue ne font qu'un... Tout se laisse voir en sa plénitude et au premier regard.»

(9) Gilbert Lascaux évoque ce tableau dans un article de la *Quinzaine Littéraire* n° 543 - 16/50 novembre 1989.

(10) Heinrich Wölfflin - *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1929). Réédition : Gérard Monfort, Paris, 1984.

Il parle aussi de «l'unité rigoureuse d'une composition classique où les parties s'appellent et se complètent les unes les autres, d'une manière si impérieuse que le tout ne peut réellement produire son effet de nécessité que lorsqu'il est considéré comme un tout... [il s'agit] d'une nouvelle affinité entre les éléments eux-mêmes» (11).

«Quant à savoir quelles sont les qualités particulières qui assurent à l'œuvre classique son unité, on pourrait citer en premier lieu les deux aspects suivants : l'assimilation des formes les unes aux autres et la création de contrastes fortement accentués... L'édifice présente des proportions de part en part identiques ou apparentées, d'où résulte une harmonie qui est de la plus grande importance pour la création d'une impression d'homogénéité» (11). C'est «un art qui, dans sa figuration, offre plus que l'image du réel et qui, dans la création artistique, a dépassé l'agréable et l'anecdotique pour atteindre la loi et la valeur durable» (11).

Si je prends le soin de ce retour au classique, au travers d'un grand penseur et en dépit d'une traduction un peu lourde, c'est pour montrer que cette architecture est sans doute pour longtemps encore insurpassable et pour dire qu'à partir de là l'histoire des idées et des œuvres a connu quelques variations mouvementées. A commencer par le baroque qui a brouillé la clarté jusqu'à l'académisme qui n'est plus que brouillage. Mais comment ne pas voir cette fulgurance qu'a été précisément le mouvement moderne en architecture qui a retrouvé intégralement ces qualités et cette force que Wölfflin met si bien en lumière ? De fait, chacune des citations ci-dessus s'applique intégralement aux œuvres des années 20 du XX^e siècle. Il me semble que ces choses doivent être rappelées, dans une période, la nôtre, à la fin de ce même siècle où tout à nouveau se brouille.

De façon récurrente, se pose la question de la légitimité des formes en architecture pour la simple raison que ces formes sont généralement habitées et qu'elles ne peuvent être qu'un simple jeu plastique. D'où pourraient-elles tirer cette légitimité aussi bien que le sens qu'elles expriment, sinon dans le travail de composition lui-

(11) Heinrich Wölfflin -
Reflexions sur l'histoire de l'art,
Éditions Klincksieck,
Collection l'Esprit et les Formes,
Paris, 1982
(c'est moi qui souligne).

même ? Comment ont-elles des chances de durer en dehors du travail rigoureux de l'artiste ? (12)

L'artiste et les œuvres

L'artiste est un individu singulier. Il est à la fois intégré à la société de son temps et en dehors d'elle. Devant, disait Louis-Ferdinand Céline, à la manière de ces chiennes de traîneau, en tête de l'attelage et surtout les premières à sentir les fondrières (13). Il travaille avec des matériaux mystérieux : des mots, des sons, des formes, des couleurs, des volumes. Il respecte, nous l'avons vu, un certain nombre de règles, établies par la pratique antérieure. Cependant, ces règles sont constamment dépassées par le travail des artistes, qui en créent d'autres, au besoin plus adéquates au langage qu'ils veulent développer. L'époque moderne a connu une remise en cause sans précédent des codifications antérieures : le vers libre succède à l'alexandrin, la musique atonale aux tonalités classiques, la peinture abstraite à la peinture figurative, le « purisme » émerge face aux décorations académiques.

Cet individu qui vient de très loin, mal détaché du travail manuel au Moyen Âge, mal détaché du rôle de valet à l'âge classique, il pourrait bien être le fil le plus précieux qui traverse l'histoire. Plus que le savant peut être, plus que l'ingénieur, il est l'irremplaçable passeur. Rilke : « Même si le monde doit un jour s'effondrer sous ses pieds, il est l'élément créateur qui perdure de façon indépendante, il est la méditative possibilité de mondes et de temps nouveaux » (14).

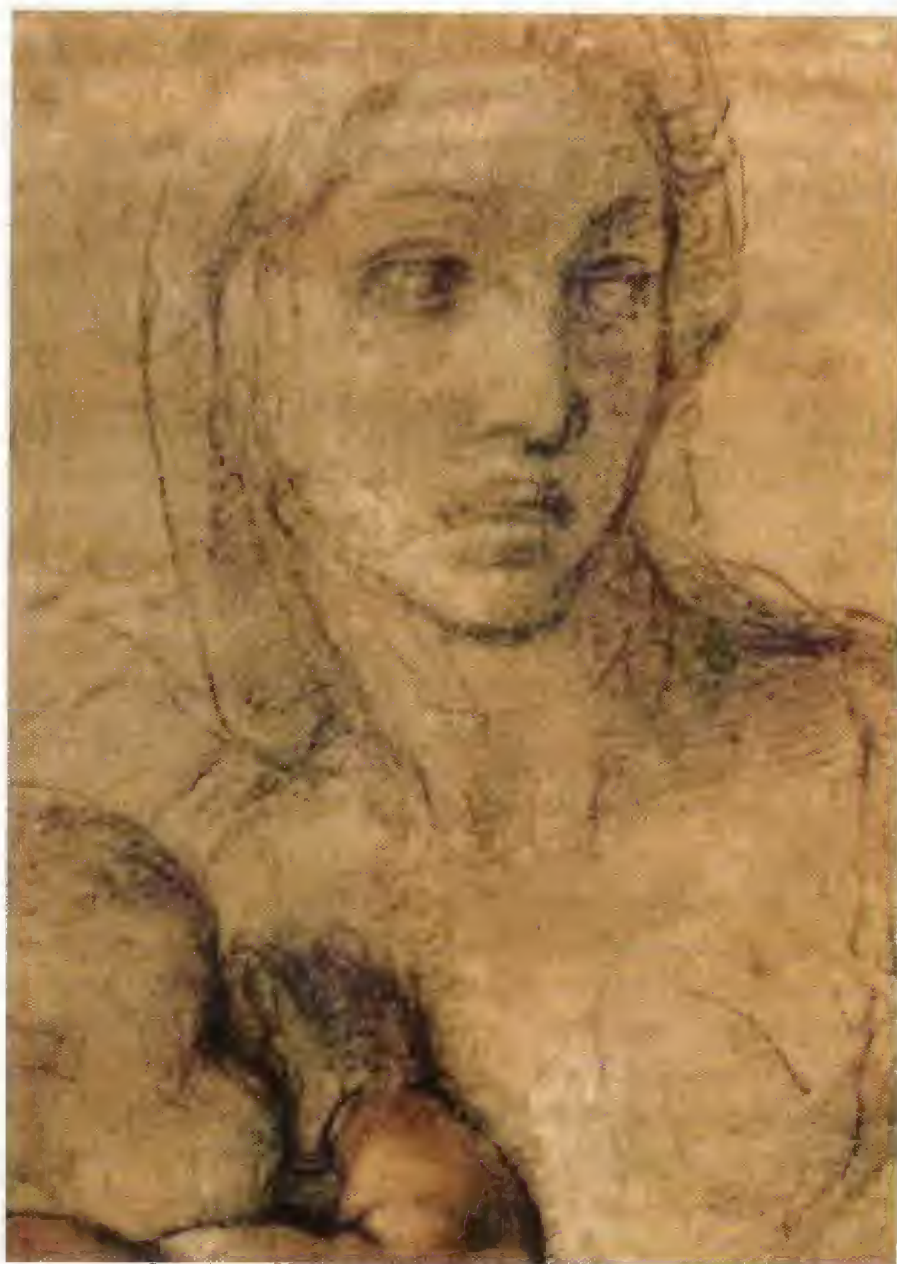
Ce qui compte in fine, ce sont les œuvres, les buts atteints par le travail de composition : l'unité, la cohérence, la parole de l'œuvre, son universalité. Les règles de composition ne sont qu'un cadre, plus ou moins contraignant, plus ou moins fécond, mais il y a quelque chose dans le processus de création artistique qui ne peut être codifié et qui est l'apport véritablement personnel des artistes, leur capacité d'analyse et de synthèse des conditions de leur temps, leur capacité à les exprimer et à les traduire par leurs compositions de telle manière que leurs œuvres dépassent ces conditions.

(12) A ce propos, voici ce que dit Rilke du travail de Rodin : « Le bien faire, cette façon de travailler avec la conscience la plus pure, tout était là. Reproduire les formes d'une chose signifiait être passé par chaque endroit, ne rien taire, ne rien omettre, n'avoir trompé nulle part ; connaître les cent profils, toutes les vues par en dessus et par en dessous, chaque recoupement. Ce n'est qu'à partir de ce moment-là qu'une chose était là, que c'était une île détachée de toutes parts du continent de l'incertain. » Rainer Maria Rilke, *Sur Rodin*, Éditions Gallimard, La Pléiade, Paris, 1993 (c'est moi qui souligne).

(13) Interview avec Pierre Dumayet, 17 juillet 1957 : « ... des explorateurs qui explorent encore les zones polaires et particulièrement le Groenland avec des meutes de chiens, avec des attelages de chiens, ce qui compte, n'est-ce pas, dans l'attelage, c'est le guide. Le guide est généralement une chienne qui est particulièrement fine et qui sait, à vingt-cinq ou trente mètres, dire qu'il y a une crevasse. Or, on ne la voit pas sous la neige, n'est-ce pas, la crevasse. » In *Cahiers Céline*, n° 2, Éditions Gallimard, Paris, 1976.

(14) Rainer Maria Rilke, *Sur l'art*, Éditions Gallimard, La Pléiade, Paris, 1993.

*Ce qui compte
in fine ce sont
les œuvres,
leur parole, leur
universalité,
cette capacité à
dépasser le temps où
elles ont été créées...*



Nous devons bien voir quel est le statut social de l'artiste. Il est en quelque sorte chargé du signifiant. Sur lui est reportée la création culturelle dans son ensemble, au fur et à mesure qu'elle est extraite de la société civile. L'artiste doit donner un sens à la société, montrer et exprimer ce sens. Tâche immense, écrasante quelquefois, ce qui donne lieu à des crises très aiguës et fréquentes. Par le fait que

l'œuvre d'art se situe en dehors de la production matérielle, qu'elle est comme à côté des processus réels, elle montre **un autre principe de réalité**. Cet autre réel n'est pas visible, il peut être cependant le fondement de l'ordre naturel ou de l'ordre social.

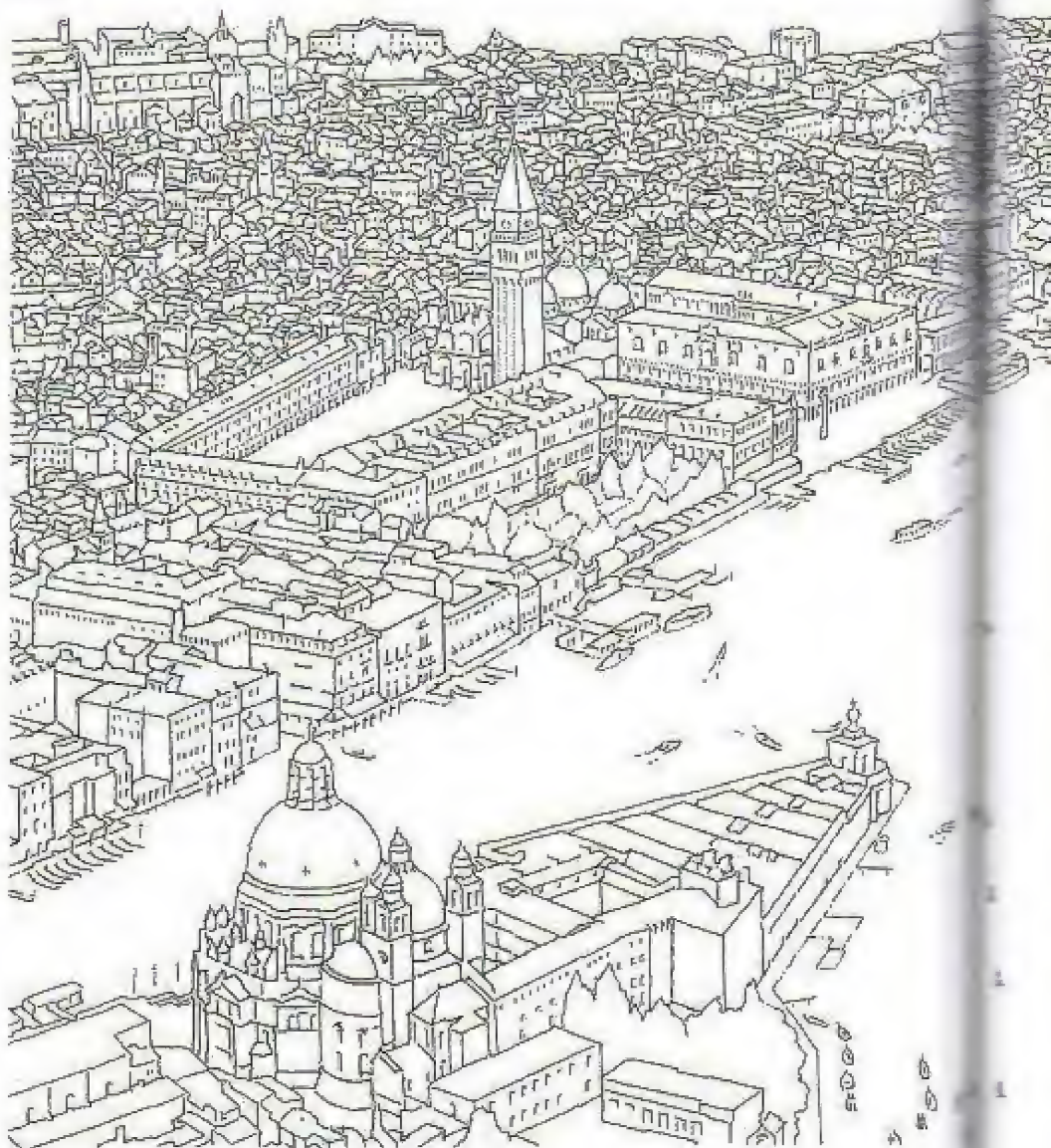
L'œuvre d'art dévoile, dérange. Elle devance aussi, elle anticipe et capte les changements à venir, qui sont encore en travail, avant d'être aboutis. Elle préfigure. C'est pourquoi certains auteurs, comme Wölfflin, Francastel ou Marcuse, lui reconnaissent une vertu de contestation de l'ordre établi qui domine l'époque. Par sa nature même, elle révolutionne les formes qui la précèdent, elle introduit constamment de nouvelles visions du monde.

L'œuvre qui, bien évidemment, part du réel, se détache de ce réel dans son procès de composition lui-même. C'est ce double mouvement qui constitue son caractère particulier. Dès sa naissance, dès son principe, l'œuvre d'art implique une espèce d'autonomie, grâce à laquelle elle pourra manifester, en dehors du temps et des conditions de sa création, une signification universelle et permanente.

Dans un texte célèbre, *Introduction générale à la critique de l'économie politique* de 1857 (15), Marx pose la question en ces termes : « ... la difficulté ne consiste pas à comprendre que l'art grec et l'épopée soient liés à certaines formes du développement social. La difficulté consiste à comprendre qu'ils puissent nous procurer encore des jouissances esthétiques et soient considérés à certains égards comme norme et comme modèles inimitables ». De fait, nous observons que certaines œuvres d'art atteignent bien cette universalité transhistorique. Ces œuvres nous émeuvent, nous « parlent » encore aujourd'hui et cette parole est si précieuse qu'elle est l'objet d'une soigneuse conservation.

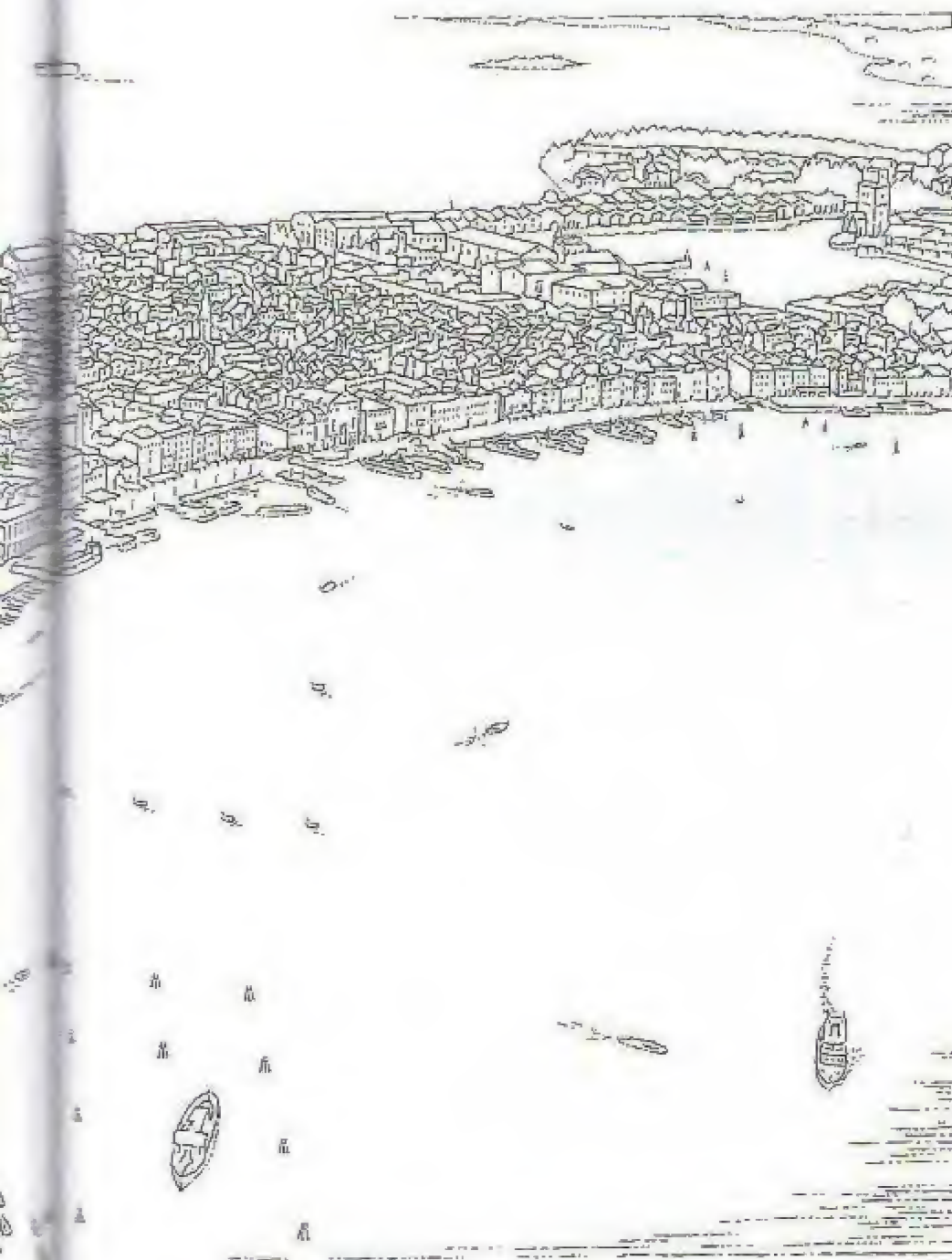
En accordant la plus large place aux conditions de création des formes, ce que nous avons fait à propos des modes de composition, en nous intéressant à la composition elle-même, à ses techniques, ses codes, ses modes de lecture, nous ne faisons que nous acheminer vers les œuvres ainsi créées. Là, nous constatons des caractères singuliers

(15) Editions Gallimard,
La Pléiade, Paris, 1965.

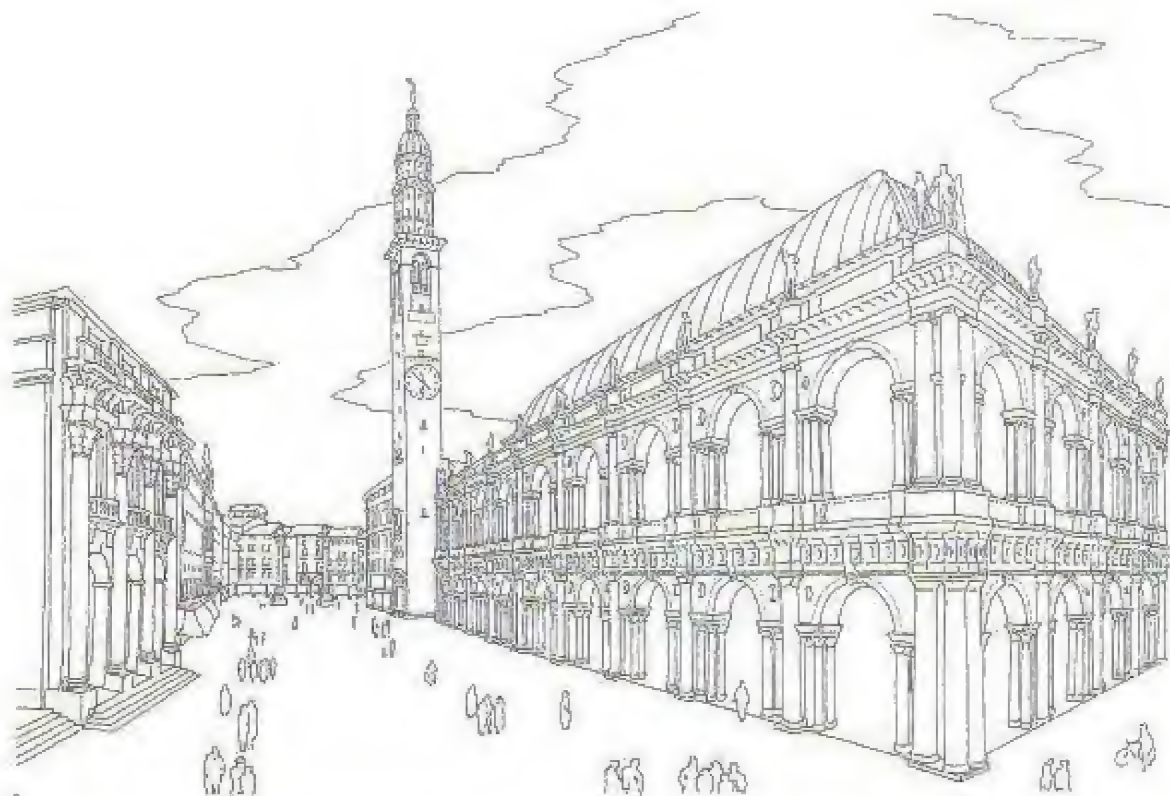


*...ce quelque chose
qui ne meurt pas et
qui fait de la ville
une œuvre.*

de signification et de persistance. Nous observons une autonomie des œuvres par rapport à l'histoire, autonomie qui est présente dans le travail créateur lui-même. Ce «quelque chose qui ne meurt pas»



que nous avons relevé pour certains édifices ou pour certaines villes, trouve ici sa source. C'est la permanence de signification des formes.



*L'œuvre d'art dévoile,
dérange, elle devance,
elle se détache
du réel dans
son procès
de composition
lui-même.*

(14) Voir à ce sujet :
Pierre Fougeyrollas -
Sciences sociales et Muséum.
Éditions Puyot - Paris, 1979.

La signification des formes urbaines

Le développement scientifique et technique connaît lui aussi ce « déplacement » en dehors des conditions de son élaboration. Il est clair que les savoir-faire antiques ou médiévaux, pourtant élaborés au sein de modes de production caractérisés par l'esclavage et le servage, se sont progressivement transformés en techniques, qui ont permis de fonder à leur tour des énoncés scientifiques (16). Il y a bien là un passage d'éléments techniques ou technologiques au travers de l'histoire, passage pendant lequel ces éléments, certes, se transforment et font naître des éléments nouveaux, mais qui, au sein de cette accumulation de savoirs, perdurent.

Je pense qu'il en va de même pour les productions signifiantes et particulièrement artistiques. On ne peut ici parler de « progrès » au sens technique du terme, cependant il y a un continuum, une succession d'œuvres qui se nomment précisément **une culture**, au sein de laquelle les œuvres anciennes ne sont pas dépassées par les nouvelles mais au contraire leur servent de modèles, de référence et leur donnent naissance.

L'esclavage n'est plus visible pour nous dans le temple romain, non plus que le servage dans la cathédrale gothique. Les idéologies patriciennes ou religieuses nous sont indifférentes qui ont été un moteur pour élever ces édifices. Restent les œuvres auxquelles fréquemment encore nous nous référons. Car, s'il est vrai qu'il y a une accumulation d'œuvres et de techniques artistiques, il n'y a pas vraiment accumulation de signification. Chaque œuvre «parle» qu'elle soit antique ou contemporaine, comme d'une certaine manière, chaque artiste se retrouve toujours aussi démuné, mains nues devant la création.

Cela ne veut pas dire que l'histoire s'est arrêtée. Nous nous sommes attachés ici à montrer son importance.

Sur ce qui fonde la signification des œuvres, on retiendra quelques remarques de Lucien Goldmann formulées à propos d'œuvres littéraires, mais qui s'appliquent aussi à notre objet. «Si tout sentiment, toute pensée, et à la limite tout comportement humain est expression, il faut, à l'intérieur de l'ensemble des expressions, distinguer le groupe particulier et privilégié des formes qui constituent les expressions cohérentes et adéquates d'une vision du monde ... Il y a donc des formes dans la vie, dans la pensée et dans l'art (17)». C'est bien en effet le travail de l'artiste que de créer une forme cohérente, laquelle est un point de vue, une interprétation du monde qui l'entoure. Goldmann dit encore que «la signification cohérente est caractérisée par la coïncidence de l'individuel et du social» ou que «la tendance à la cohérence constitue une caractéristique de la vie psychique de tout individu» ou enfin que «tout groupe social tend à élaborer une vision cohérente du monde qui est mieux réalisée dans le groupe que chez la plupart des individus pris isolément» (18). Ces formulations sont éclairantes si on les applique aux formes urbaines. Elles recourent bien des notions que nous avons avancées jusque-là.

Les villes qui nous paraissent aujourd'hui les plus chargées de signification sont celles qui ont pu manifester cette coïncidence de l'individuel et du social dans une forme cohérente. Certains exemples

(17) Lucien Goldmann,
*Sciences humaines et
Philosophie*, Denoël - Gonthier
Collection Méditations,
Paris, 1973.

(18) Diverses notations
recueillies par
Jean Michel Palmier dans son
article *Goldmann vivant in
Éthique et Marxisme*,
UGE éditeur,
Collection 10 18.

de belles villes traditionnelles nous montrent des images de ce genre. Celles aussi - et peut être les mêmes - qui contiennent de belles compositions réalisées sur un autre mode. Celles où l'on ressent le mieux la valeur des proportions, des contrastes, de l'unité complexe, de l'harmonie. Celles-là qui sont bien des produits de l'histoire sont aussi des produits de grande civilisation. Elles sont mémoire et culture. La ville ici est œuvre elle-même. «La ville, œuvre d'art suprême» dit Henri Lefèbvre. Œuvre d'art toute particulière cependant, plus précieuse encore car au total elle n'exprime pas la vision d'une seule personne. C'est une œuvre sans médiateur. Pensons toujours à Venise.

L'autonomie seconde

Faites pour durer, les formes urbaines, produites selon un mode ou un autre, continuent d'exister au-delà de l'époque où elles ont été construites. En plus de l'autonomie dont elles disposent au moment de leur création, elles peuvent développer au cours de leur trajectoire historique, une autonomie seconde.

[Les rapports sociaux qui ont présidé à sa naissance, le degré de développement technique, le talent des artistes, les capacités des artisans, l'imaginaire collectif qui l'ont façonné, tout cela s'éloigne, s'estompe, tandis que l'édifice subsiste,] souvent aussi son site, son quartier. La conservation de la forme est une caractéristique spécifique de l'œuvre urbaine. Ici, le processus se renverse au lieu d'être produit de rapports, la forme urbaine devient productrice de rapports.

Cela se manifeste sur le plan des usages qui en sont faits. Une forme adéquate au départ pour remplir une certaine fonction, de pouvoir, de surveillance, d'isolement pour reprendre certains de nos exemples, reconduira les comportements sociaux au-delà de leur nécessité d'origine. C'est une espèce de **reproduction différée** des rapports sociaux, par de simples dispositions d'espace [Ces mêmes formes, par la permanence et les rapports solidifiés qu'elles impliquent, interdisent de fait la mise en espace de nouvelles pratiques

sociales, quelquefois même de les imaginer. On ne voit pas, aujourd'hui, comment on pourrait réaliser un habitat qui ne soit pas organisé sur le modèle familial, par exemple.

Sur le plan des significations, la durée historique doit également être prise en compte. Nous ne savons pas ce que la forme urbaine médiévale signifiait pour ses habitants. Elle nous parle cependant encore à plusieurs siècles de distance. Les parties les plus significatives de la ville, celles qui possèdent le plus grand nombre de qualités plastiques et artistiques, sont une source inépuisable d'émotions, de réflexions, d'observations. La ville nous apprend à lire la ville. Elle acquiert une autonomie culturelle qui se manifeste bien au-delà de sa création.

Cette autonomie fonctionne aussi par la capacité de fixer ce que l'on pourrait appeler les *imaginaires successifs* de ses habitants. Par sa seule existence matérielle, le cadre urbain est un objet d'identification sociale extrêmement fort. Il agit comme un support à la représentation, à la mémoire, à l'imagination. C'est toute cette poésie de la ville (19) qui met en jeu ce type de signification seconde et constamment renouvelée. Certaines formes ont plus de vertus que d'autres à fixer ces imaginaires. Le temps ici est producteur, et beaucoup de quartiers ou de monuments anciens qui nous paraissent aujourd'hui les plus chargés de signification ont su capter et retenir sur leur image, les images accumulées par tous ceux qui les ont vécus et pratiqués. La ville est aussi cette plaque sensible, cet écran où se projettent les rêveries, les fantasmes, les personnalités.

Difficultés et limites de la composition urbaine

Au terme de cette analyse trop rapide des questions esthétiques et après avoir tenu compte de la durée historique, nous pouvons revenir vers notre point de départ. Il est vrai que la ville dans son ensemble, ni même dans ses fragments les plus composés, ne peut être un objet d'art en tant que tel, du fait de son développement incessant, de ses compositeurs multiples. Cependant, rien n'est plus néfaste que «d'oublier» la dimension artistique de la ville et de la

(19) On se reportera utilement aux travaux de Pierre Sansot, sur ce sujet et notamment à sa *Poétique de la ville*. Editions Klincksieck. Paris, 1988.

considérer comme un simple objet matériel. Tous les abus sont alors possibles comme le montrent trop de nos villes aujourd'hui, abîmées, souffrantes.

Dans toutes les interventions sur la ville, qui sont dévolues principalement aux «spécialistes», architectes, urbanistes, dans l'actuelle division du travail, il convient de penser en terme de composition, non pour nécessairement dessiner des ensembles monumentaux, mais pour tenir le plus grand compte des rapports des parties et du tout. [Ces rapports sont multiples comme nous l'avons montré. L'unité, concept central, peut prendre les formes les plus complexes, les plus expressives en fonction du temps présent. L'essentiel est que ces rapports existent.]

Certains avancent la théorie selon laquelle l'unité serait à jamais perdue, qu'il n'y aurait plus que brisures, ruptures, discontinuités, que la forme urbaine, non seulement ne devrait pas aller contre cette tendance, mais au contraire l'exprimer. Je ne le pense pas. Ceux-là prennent l'effet pour la cause. Ces ruptures sont situées dans les rapports sociaux, non dans une évolution inéluctable de l'histoire. C'est là le mode de la composition, mais il n'est pas vrai que nous ayons à construire un monde sans art. Nous devons découvrir les nouveaux rapports de la partie et du tout dans l'unité complexe adéquate à notre temps. Ce n'est pas en niant ces rapports que l'on peut espérer les atteindre.



MATERIAUX
POUR UN NOUVEAU
MODE DE COMPOSITION

Tout se passe, me semble-t-il, aujourd'hui comme s'il existait, d'un côté, une exigence de composition, la nécessité de construire un monde harmonieux, équilibré et beau, non réifié, un monde qui «parle», qui soit intégralement habitable et, de l'autre côté, une impossibilité de composer un tel monde. Disant cela, nous ne préjugeons pas des formes que pourrait prendre cette composition. Elles sont à découvrir. Dans une large mesure, elles sont devant nous et il serait assez vain de chercher à les imaginer de manière purement spéculative. Il n'est pas interdit de penser, par contre, aux conditions qui seraient nécessaires pour qu'adviennent ces formes nouvelles. La ville n'est pas seulement un reflet, elle est aussi terrain d'action et de réflexion. Pour cela, fidèles à la méthode que nous avons appliqué pour les modes passés, nous devons analyser, ne serait-ce qu'à grands traits, les caractères principaux de la situation sociale d'aujourd'hui. C'est seulement là que nous pouvons déceler les forces de transformation et saisir les germes d'un futur différent. Ce ne seront que des matériaux pour un nouveau mode de composition.

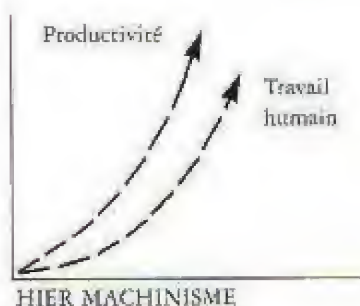
Caractère du développement capitaliste

En se développant, le capitalisme au cours de son existence historique a engendré des modifications profondes de ses forces productives - les fameuses reconversions industrielles -, de ses rapports sociaux - l'extension et la généralisation du salariat - de ses classes sociales - naissance et destruction de classes entières. Il a connu des crises. Il a entretenu avec l'État des rapports complexes. Il a fait preuve d'une remarquable capacité d'intégration sociale, en gérant les conflits et les contradictions : l'État providence, l'assistance généralisée.

Aujourd'hui, après la période de croissance 1945/1975, suivant la grande crise de 1930/1940 et la guerre comme issue classique de la crise, tout porte à penser que le capitalisme rencontre une limite historique, c'est-à-dire que les conditions de son dépassement sont elles aussi profondément transformées. Il se produit sous nos yeux une modification considérable de la nature même du travail

productif, et de son procès «les complexes automatiques remplacent les travailleurs des ateliers, puis des bureaux. Le même mouvement qui porte alors la productivité du travail vers son point culminant entraîne aussi et dans les proportions mêmes où il se réalise, la décroissance absolue du travail salarié» (1). Pierre Souiry montre bien ici que si le machinisme avait développé de façon foudroyante à la fois la production et la classe des travailleurs manuels, l'automatisation, au contraire, continue de développer, jusqu'à son paroxysme, la production, mais dans le même mouvement élimine les travailleurs. Apparaît une population «qui, n'étant plus nécessaire à la production, ne constitue plus un prolétariat dans la mesure où sa force de travail n'est plus transformable en marchandise».]

Du même coup, cette surpopulation improductive, si elle n'est pas solvabilisée rend impossible l'extension du marché. Là est bien la limite historique. En effet, comme le note Souiry, «la stricte logique du capitalisme et de la production pour le profit exigerait que cette surpopulation soit abandonnée à son sort et à sa misère». Cette perspective est évidemment impossible, sauf à aller vers une décomposition sociale complète (2).



Ces nouveaux rapports modifient profondément le caractère et la forme des luttes sociales, comme ils modifient l'activité productive elle-même. «L'automatisation... pousse la déqualification jusqu'au point où la notion même de métier disparaît (1)». André Gorz, pour sa part, à quelques nuances près, fait la même analyse (3) : «La qualification professionnelle actuelle reste largement extérieure à celui qui

(1) Pierre Souiry,
La dynamique du capitalisme au XX^e siècle,
Editions Payot, Paris, 1983.

(2) J'écris ces lignes au début des années 80; aujourd'hui, en 1996, Viviane Forrester publie un essai chez Fayard, *L'horreur économique*, où elle montre que cette surpopulation improductive est déjà abandonnée.

(3) André Gorz,
Adieu au prolétariat,
Editions Galilée,
Paris, 1980.

la détient.» Il voit émerger ce qu'il appelle une «non-classe», qui englobe «l'ensemble des individus qui se trouvent expulsés du travail»] ce qui implique la «décomposition de l'ancienne société fondée sur le travail, sur la dignité, la valorisation, l'utilité sociale, le désir du travail»]

C'est ainsi que le sujet historique de la transformation sociale se déplace. La classe ouvrière traditionnelle, qui avait autrefois une qualification véritable, qui détenait un savoir à l'intérieur de l'usine, qui de ce fait pouvait prétendre à diriger l'usine et au-delà à diriger l'ensemble de la société, cette classe est elle-même en cours de liquidation. En premier lieu, par la montée du travail précaire - division internationale du travail, intérim, contrats à temps limité, absence de garanties - en second lieu, par la réduction toujours plus grande de son pouvoir sur la production, du fait des ensembles intégrés et de la prédominance accrue du travail intellectuel.

La notion même de pouvoir, toujours selon Gorz, doit elle aussi être reconsidérée : «le secret de la grande production industrielle, comme d'ailleurs de toutes les grandes machines militaires ou bureaucratiques, c'est que personne n'y détient le pouvoir... Le pouvoir dans la société et dans l'entreprise est désormais exercé par des hommes qui ne le détiennent pas», ce que Foucault avait d'ailleurs déjà noté. L'idée de la prise du pouvoir est donc à revoir et Gorz introduit une distinction intéressante en parlant d'un «pouvoir fonctionnel» qui est en tout état de cause toujours nécessaire et dont il faut «circonscrire la place» avec précision, et d'un «pouvoir personnel» qui est, ouvertement orienté vers la dénomination qu'il faut évidemment combattre. Il faut «protéger les autonomies respectives de la société civile, de la société politique et de l'Etat».

La plupart de ces phénomènes sont repérables aujourd'hui (4). Certains sont effectifs, tels la désaffection pour le jeu politique, le reflux du mouvement syndical, le rejet en général de tous les grands appareils et la recherche active de «solutions» individuelles. Plus frappante encore, ce que l'on pourrait appeler la production de consommateurs. Les différentes mesures d'assistance et d'allocations,

(4) En 1981.

celle du chômage en particulier ont pour but de réguler socialement la crise, en prévenant une explosion que l'on ne pourrait sans doute pas maîtriser, mais aussi de garantir le maintien, sinon l'extension, du marché intérieur. Ce transfert de valeur depuis le travail productif vers le non-travail, ainsi que l'existence de la nouvelle couche parasitaire, engendrent des contradictions et des tensions profondes. [«Quand une société produit pour travailler au lieu de travailler pour produire, c'est le travail en général qui se trouve frappé de non-sens. Il n'a désormais pour finalité principale que d'occuper les gens...»] (3).

Telles sont quelques lignes de tendance des sociétés surdéveloppées. Il importe évidemment de les relier aux inégalités de développement croissantes avec les pays du tiers monde. C'est pourquoi cette crise ne peut être vue comme une simple crise de surproduction. Elle engendre des mutations culturelles considérables. Les valeurs dont était porteuse la voie de transformation révolutionnaire du capitalisme sont sérieusement remises en cause par les exemples du socialisme dit réel (5). De façon analogue les valeurs qui fondaient le capitalisme lui-même se renversent. S'appuyant sur les travaux antérieurs de Daniel Bell, Gilles Lipovetsky le constate (6) : «Avec la diffusion à une large échelle d'objets considérés jusqu'alors comme objets de luxe avec la publicité, la mode, les médias de masse et surtout le crédit dont l'institution sapé directement le principe de l'épargne, la morale puritaine cède le pas à des valeurs hédonistes encourageant à dépenser, à jouir de la vie, à céder à ses impulsions.» «A mesure que l'hédonisme s'est imposé comme valeur ultime et légitimation du capitalisme, celui-ci a perdu son caractère de totalité organique, son consensus, sa volonté.»

L'effacement des grands systèmes régulateurs conduit à une «diversification» très grande des individus. La revendication de la liberté individuelle face aux appareils devient première. C'est encore la consommation qui renverse les valeurs. «L'ère de la consommation désocialise les individus», dit Lipovetsky «et corrélativement les socialise par la logique des besoins et de l'information». Ce qu'il

(5) Qui s'est littéralement effondré, comme un colosse aux pieds d'argile, en 1991, en Russie.

(6) Gilles Lipovetsky.
L'Ère du vide.
Gallimard Collection
Essais, Paris, 1983.

appelle «le procès de personnalisation», «fait apparaître un individu informé et responsabilisé».

Dans la liberté de ses choix, dans la pratique des «libres-services», dans l'accès simple et immédiat à toutes sortes de marchandises, nous voyons bien l'individu aujourd'hui se constituer par la consommation, s'y réaliser, y déployer sa liberté. La liberté prévaut aujourd'hui sur l'égalité. Porté par ces phénomènes extérieurs à lui, d'ailleurs assez imprévus dans une problématique antérieure axée sur les solutions collectives, l'individualisme occupe le devant de la scène politique et sociale. Cela ne doit pas être vu comme nécessairement négatif. Ce nouvel individu qui émerge me semble porteur de positivités nombreuses. Son niveau culturel est développé, sa compréhension du monde est grande comme son exigence d'action et d'intervention. Il veut être pris en compte, il ne se replie pas sur soi simplement. S'affirmer n'est pas signe de désintéressement de la chose publique. Il y a là comme l'expression d'une autonomie sans méconnaître les nécessités de l'organisation collective. La nouvelle donne du jeu politique par rapport aux partis traditionnels nous fait pressentir quelque chose de ce genre. [Ce pourrait être aussi cela l'approfondissement de la démocratie : tout un chacun veut pouvoir agir directement, sans l'intermédiaire d'un représentant.]

Voilà le dernier avatar de cet individu dont nous avons suivi la route depuis la Révolution française, émergeant de la communauté villageoise, conditionné dans l'usine, enrégimenté de toutes sortes de manière pendant deux siècles et qui enfin existe pour lui-même. Voici ce qu'en dit, magnifiquement, Yves Bonnefoy «... l'époque élisabéthaine ressemble assez à la nôtre : c'est la fin d'une époque d'orthodoxie religieuse aux structures bien en place, le cosmos se défait... [l'individu prend conscience de soi comme autonomie, solitude, énigme]» (7).

Si nous nous tournons du côté de la pensée, nous pouvons observer quelques indices intéressants. «La science», dit Edgar Morin (8), a fait accroître énormément le savoir et surtout l'a cloisonné, tandis que le propre de la culture humaniste était de faire communiquer les

(7) Yves Bonnefoy.
Interview au journal *Le Monde*,
6 décembre 1989.

(8) Edgar Morin.
Article sur la crise, avril 1983, in
la Quinquagème littéraire.

zones du savoir. On a affaire à un nouveau type de culture, radicalement hétérogène... Nous vivons sous le principe de disjonction, qui fait que [dans notre culture tout nous amène à connaître en disjoignant]. Nous pouvons constater qu'il n'existe plus aujourd'hui une explication globale du monde, alors que tel était l'horizon de la pensée scientifique à son apogée. Nous connaissons le fractionnement des sciences et des savoirs. La spécialisation et l'atomisation sont chaque jour plus fines, plus insurmontables.

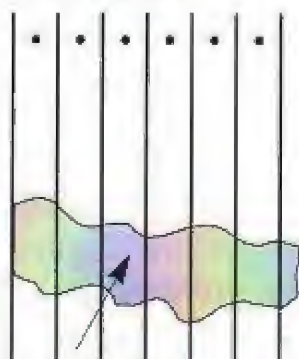
On sait que pour Ilya Prigogine, «notre représentation du monde physique et vivant s'ordonne désormais autour du paradigme de la complexité» (9). Nous sommes dans la «multiplicité des temps», pris à l'intérieur de réseaux multiples, dans une «culture en mosaïque». Tout cela s'oppose au monde classique de l'ordre, du déterminisme, des évolutions linéaires, qui caractérisaient la phase newtonienne.

Entre connaissance et savoir, une sorte de double échelle s'installe sur laquelle nous aurons à revenir car elle est présente aussi dans notre champ de la composition urbaine. La spécialisation des sciences et des techniques rend plus difficile les synthèses transversales qui sont généralement les plus fructueuses. Ainsi le perfectionnement des machines nous permet d'avoir partout des informations sur tout mais il n'y a de connaissance nulle part.

Puisés rapidement auprès de différents auteurs, voici quelques éléments d'analyse pour notre période actuelle. Il me semble que nous pouvons observer une mutation historique de grande ampleur, comparable à celle de la fin du XVIII^e siècle, faite d'une conjonction de mouvements historiques, la limite du capitalisme, comme une autre conjonction en avait annoncé la naissance. Parmi ceux-ci : la fin des guerres mondiales comme exutoire naturel des crises par l'équilibre de la terreur, l'aggravation des inégalités entre les pays du centre et ceux de la périphérie, la modification du travail dans les pays développés, l'amenuisement irréversible du travail humain, corrélativement l'apparition sociale du temps libre, l'augmentation de la durée de vie, l'élévation du niveau culturel, la fin des systèmes

(9) Ilya Prigogine et
Isabelle Stengers,
La Nouvelle Alliance, Gallimard,
Folio essais, Paris, 1986.

Disciplines parcellaires,
savoirs séparés



Connaissance,
vision du monde

de pensée uniformisants, la manifestation de l'existence sociale de l'individu et l'approfondissement de la démocratie qu'elle implique.

Effets urbains. Nous pouvons apercevoir quelques effets non développés des nouvelles conditions historiques sur la question de l'espace habité. C'est ainsi que régressent les théories générales sur la ville, tout comme l'application de grands systèmes planifiés. Les erreurs de prévision qui nous précèdent rendent circonspect. Il n'existe plus de modèles urbains théorico-utopiques. C'est aussi la fin de l'internationalisme, des solutions urbaines pertinentes pensait-on antérieurement pour la planète entière.

Au contraire, nous voyons émerger des unités territoriales nouvelles et ce que l'on pourrait appeler de façon plus précise des unités d'identité des régions, des «pays», des quartiers. [L'exemple de la régionalisation en France est à cet égard caractéristique de la mutation, le nouvel espace ne peut s'accommoder du centralisme et du système de pouvoir qui lui est lié.]

On assiste encore une fois à un changement d'échelle, inverse il est vrai de celui qui a caractérisé le XIX^e siècle. Le nombre d'habitants continue d'augmenter, bien que cette croissance soit relativement maîtrisée par rapport aux chiffres vertigineux du tiers monde. La concentration urbaine cesse d'être la réponse appropriée à la croissance de l'habitat et pour la première fois depuis longtemps, on assiste au renversement du rapport ville-campagne, du moins tendanciuellement. [La campagne s'est elle-même profondément modifiée sous l'effet de l'industrialisation tardive du travail de la terre. Le monde rural cesse d'être dominé par l'agriculture, ses fonctions deviennent plus complexes comme l'a montré Henri Mendras, d'autres formes d'activités et de sociabilité s'y font jour (10). La ville n'est plus la seule réponse. Le territoire entier devient habitable.]

(10) Henri Mendras,
Sociétés paysannes,
Armand Colin. Collection U.
Paris, 1975.

Il est bien certain que les nouvelles cohérences formelles propres à ces mutations spatiales ne sont pas encore visibles. De façon pragmatique, il s'agit d'une recherche tâtonnante, d'une genèse difficile, dont l'électisme actuel est peut-être un point de passage obligé. Dans cette transition touchant la moyenne durée historique, le mode libéral et le mode réglementaire de composition dominant encore largement, bien que l'on sente chaque jour davantage leur inadéquation aux nouvelles nécessités. C'est un décalage du même type que celui qui existe entre les rapports sociaux capitalistes et l'ensemble de la société. Ils se maintiennent alors qu'ils ont perdu ou qu'ils sont en train de perdre leur objet principal, l'exploitation du procès de travail.

Il est vrai que la démocratie approfondie n'a pas encore atteint le champ de la production-crédation de l'espace. C'est pourquoi nous ne pouvons encore parler de mode de composition démocratique, bien que l'on en perçoive confusément le bien-fondé. Avant cependant d'indiquer quelques lignes suivant lesquelles un nouveau mode de composition pourrait se faire jour, il convient de situer historiquement ce qu'a pu être le mouvement moderne dans le champ qui nous concerne.

L'espace moderne

S'agissant de la forme urbaine et de sa composition, on peut situer le départ de la période moderne à la fin du XVIII^e siècle qui voit à la fois la fin des architectures traditionnelles avec l'abolition des corporations et la fin de « l'enchaînement baroque » tel qu'Emil Kaufmann l'a défini. [« La combinaison nouvelle des parties est la libre réunion d'éléments individuels (11) qui n'ont pas à sacrifier leur existence propre et dont la forme n'est subordonnée qu'à leur propre finalité. C'est leur loi propre qui détermine leur forme. C'est ainsi qu'il faut interpréter le nouveau Projet opposé à celui du Baroque ; c'est un rapport tout à fait nouveau de toutes les parties, des parties entre elles et des parties dans leur rapport au tout, jusqu'à ce que, au terme d'une évolution logique, il n'y ait plus de parties mais seulement des

(11) Emil Kaufmann.
op. cité,
c'est moi qui souligne.

unités indépendantes. » Evoquant la composition des places de Munich ou de Vienne, Kaufmann ajoute : « Peu importe que les parties aient été réalisées les unes après les autres et soient d'aspect différent (...) dans cette diversité se manifeste aussi un trait nouveau : la totale indifférence à l'effet d'ensemble. »

Nous l'avons vu, l'indépendance des parties a dominé tout le XIX^e siècle et l'a ainsi libéré des anciennes règles de composition. Le mouvement moderne en art, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, a d'abord été, dans tous les domaines le signe de cette libération, en littérature, en poésie, en peinture, en musique. Ce fut cette table rase générale, cette profonde rupture, qui fit de l'art moderne une création neuve, qui a permis la découverte de nouvelles formes.

[Le même mouvement, bien évidemment, se déploie pour l'urbanisme et l'architecture. La forme urbaine ancienne est répudiée : la continuité des bâtiments, la présentation frontale, par conséquent le système des rues et des places. Les bâtiments ne sont plus passibles d'une seule lecture, d'une seule signification] L'espace n'est plus fixe, il entoure, il contourne. Les peintres cubistes sont passés par là. Apparaît l'objet urbain isolé dans l'espace et toute une richesse nouvelle de points de vue, tandis que la primauté est accordée aux nouvelles fonctions, à l'hygiène, à la rationalité constructive, à la négation du décor. Face aux masques de l'architecture académique, la nouvelle architecture est vraie.

Cela se passait à une époque où l'on croyait pouvoir penser la ville dans sa totalité, où existaient non seulement un projet urbain mais un projet social. Le socialisme cessait d'être une utopie pour devenir un horizon. C'est donc en toute logique, d'une certaine manière, que le mouvement moderne, au lieu de reconnaître l'autonomie des nouveaux objets urbains et architecturaux, a spontanément reconstitué un système urbain destiné à supplanter l'ancien, au lieu de découvrir là même, l'avènement d'une nouvelle composition démocratique dont il était porteur.

observer dans les années récentes, le retour du formalisme, qu'il soit académique ou moderniste, c'est-à-dire l'évacuation des contenus et des fins. La porte était ouverte à l'éclectisme, à l'équivalence généralisée. Le courant dit post moderne se présente à nous comme un assemblage hétéroclite de multiples tentatives dans lesquels on distingue difficilement une quelconque position théorique. C'est là sans doute la raison pour laquelle ce courant reconstitue une autre élite, se divisant en clans, en chapelles, en coteries, submergeant la presse spécialisée dont il s'est emparé. En attendant, derrière cette façade trompeuse, les rapports sociaux dominant l'architecture restent intacts.

Il serait tout à fait abusif de lier ce qui n'est à mes yeux qu'un épiphénomène passager, d'ailleurs en passe d'être résorbé, à la post-industrialisation. Celle-ci, avec tout ce qu'elle contient de profondément révolutionnaire - le temps libéré - est porteuse de bien autre chose que ces misérables contorsions architecturales. De fait, il me semble que nous sommes toujours à l'aurore de l'espace moderne, lequel ne manquera pas d'être interrogé de nouvelle manière dans les décennies qui viennent et peut être adviendra-t-il.

Ce qu'ont de positif les mouvements actuels du nouvel individualisme est de nous rappeler à cette exigence démocratique, dont la multiplicité des œuvres hétérogènes est la manifestation balbutiante, non accomplie, mais sans doute fondamentalement juste. Une fois encore la quantité change la qualité. Les masses refusent la réponse massifiée. La solution démocratique exige de plus en plus clairement l'expression individuelle dans la production de l'espace habité et dans sa forme.

Dès lors, la question est de savoir si l'espace moderne, riche de ses tentatives antérieures, peut se constituer, s'il peut exposer et mettre en œuvre des qualités inédites, si l'on peut d'ores et déjà établir un recensement des positivités dont il a fait montre, s'il est capable, enfin, d'accueillir les expressions individuelles en créant de nouvelles cohérences. Ainsi l'épisode post moderne pourrait être mieux situé et faire l'objet d'une analyse critique. La coexistence

Pour ce faire, il s'est situé dans les logiques dominantes du capitalisme développé et dans sa division du travail. Un corps de «spécialistes» s'est érigé en gardien des tables de la loi. L'histoire est connue. Les positivités de l'espace moderne ne sont pas écloses. Pris dans l'optique de la rentabilité et de la rationalité technique, les bâtiments «modernes» ont été identifiés à la grande vague répressive et marchande de l'architecture d'après-guerre et rejetés massivement comme tels. Que cette identification soit abusive en regard des objectifs originels est tout à fait certain. Les faits cependant sont là.

Aussi bien, ce que ce rejet a montré et montre encore, c'est la revendication de cela même que le mouvement moderne aurait dû apporter : la liberté, l'ouverture, l'avance technologique, la réponse appropriée à l'échelle de masse. Par une insuffisance d'analyse théorique et politique, n'ayant pas opéré la distinction que nous avons avancée ici entre la forme urbaine et le mode de sa composition, ce mouvement n'a pas su aller au bout de sa logique : faire émerger un nouvel ordre urbain non plus à partir d'un système spécialisé mais à partir de la société elle-même. Il aurait pu faire droit alors à la revendication de l'existence individuelle au sein d'une forme urbaine collective, démocratiquement composée.

Cette déviation historique a eu plusieurs conséquences. L'échec du mouvement moderne lui-même en tant que système urbain en est le premier résultat, mais aussi la disparition des qualités spécifiques que le nouvel espace commençait à manifester : la dynamique, l'introduction du mouvement dans la plastique elle-même, la vision de l'objet sous plusieurs angles, la mise en relation fluide des espaces internes et externes, les uns par rapport aux autres et entre eux, la communication, l'ouverture, les transparences, la fin de l'opposition entre le centre et les périphéries, au sein même de l'œuvre. Tout ceci, qui aurait pu être, à chaque occasion, autant de voies de recherches intéressantes, n'a pour ainsi dire pas été exploré.]

Sous l'effet de la réaction, comme cela est habituel en ces circonstances, qui n'avance pas recule. C'est ainsi que l'on a pu

pacifique d'objets urbains étrangers les uns aux autres ne suffit pas. Cela ne peut être une théorie urbaine, ce n'est que l'empirisme vulgaire du mode libéral. Il n'est pas vrai que tout soit équivalent. Je ne vois pas comment l'on peut fonder quelque chose sur de tels principes, le racisme n'est pas l'équivalent de l'antiracisme, l'exploitation du travail humain n'est pas l'équivalent d'une production sans exploitation. La composition n'est pas l'équivalent de la décomposition.

Autrement dit, n'y a-t-il pas une série de valeurs qui traversent les périodes de mutation historique, sans se dissoudre, sans se corroder ? Admettons que la composition en soit une. C'est du moins ma conviction profonde. [Composition, c'est-à-dire unité de la forme et du contenu, rapport des parties et du tout, figure unitaire et cohérente de l'œuvre, ces qualités conférant la capacité à signifier, à donner un sens à l'espace.] Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait qu'une composition possible, qu'une seule figure, qu'une seule forme. Au contraire, il peut y avoir nécessité sociale de composition et multiplicité des formes pour y répondre. La forme moderne de composition reste très largement à découvrir, à construire. Peut-on y contribuer en avançant quelques éléments, à partir de la situation actuelle ?

Une perspective dualiste

Marx conclut la rédaction du livre III du *Capital* par une remarque. «La sphère de la liberté» ne commence qu'au delà d'une «sphère de la nécessité», qu'il s'agit de réduire, mais qu'il est impossible de supprimer, et cela «dans toutes les formations sociales et dans tous les modes de production». C'est là un invariant historique de première grandeur. André Gorz (12) qui cite ce passage montre bien que l'autonomie n'est possible que lorsque les fonctions nécessaires, l'hétéronomie, sont satisfaites. Elle ne remplace pas la nécessité, elle se situe à côté. La clé de l'extension de la sphère de liberté est la diminution du temps de travail nécessaire, ce qui nous venons de le voir, est en train d'advenir, sous l'effet de l'automation.

(12) André Gorz.
Op. cité.

Alors qu'aujourd'hui, sous le capitalisme, la sphère de l'autonomie est soumise à celle de la nécessité, une perspective de transformation sociale inverserait ce rapport. La sphère de la nécessité devient au contraire «subordonnée aux buts de la sphère de l'autonomie».

La première assure la production programmée, planifiée, de tout ce qui est nécessaire à la vie des individus et au fonctionnement de la société, le plus efficacement et donc avec la moindre consommation d'efforts et de ressources. Dans la seconde, les individus produisent de façon autonome, hors marché, seuls ou librement associés, des biens et services matériels et immatériels, non nécessaires, mais conformes aux désirs, aux goûts et à la fantaisie de chacun» (12).

Comment ne pas voir les nuages qui s'accumulent sur la scène politique, en cette fin de siècle et partant, l'obligation de tracer ne serait-ce qu'une perspective ? «Dans ma jeunesse, dit Jean-Pierre Vernant, «il y a avait un horizon d'attente qui donnait sens à l'ensemble des événements. Il me semble qu'un tel horizon d'attente fait actuellement défaut. Nous sommes dans la nuit par rapport à ce que nous sommes en train de vivre et de devenir» (13).

[L'utopie de Gorz est en quelque sorte raisonnable. Il ne s'agit pas d'une régression technique, ni d'un refus des contraintes nécessaires. Il s'agit de circonscrire ces dernières et de les réorienter, au lieu de produire pour produire et de faire que la sphère hétéronome submerge l'ensemble de la société dans une optique de consommation et de coercition, il faut renverser l'ordre des facteurs et faire en sorte que la nécessité ne s'accomplisse que pour développer l'autonomie.] Cette voie dualiste permet d'articuler et de combiner démocratie formelle et démocratie directe comme elle permet de trouver un nouveau rapport entre l'État et la société civile.

Gorz trace un tableau intéressant de ce qui pourrait se passer du côté de l'autonomie[Le temps libre cesse d'être le reliquat, le rebut du temps nécessaire.] Il permet de mener une activité suivie, consciente et organisée. L'auto-organisation permet de retrouver la

(12) André Gorz, *Op. cit.*

(13) Jean-Pierre Vernant,
Interview au journal *Le Monde*,
8 juin 1993.

maîtrise de soi, de produire, mais aussi de créer. La sphère de l'autonomie est celle où les individus peuvent retrouver ce que Georges Baraille appelait «la souveraineté» (14). Cela me semble important. C'est l'espace de reconstruction de l'individu, autrefois brisé, nous l'avons vu par les rapports de production capitalistes, l'espace de reconstitution des savoirs et des capacités. C'est là aussi que pourraient s'effacer les limites actuellement tranchées entre la production matérielle et la création artistique. L'artiste peut disparaître en tant qu'individu isolé, s'il devient, négation de la négation, multiple, et s'il se retrouve dans tous les individus producteurs-créeurs qui disposent de ce talent.

La question du chômage de masse qui se pose aujourd'hui n'est que le versus engendré par l'extension du salariat, lequel pourrait à terme n'apparaître que sous la forme d'une immense parenthèse.

On voit donc que cette perspective dualiste vise en fait à limiter le rôle de l'état et à reconstruire la société civile. J'ajouterai que cette sphère de l'autonomie me semble apte également à résoudre la question de l'échelle de masse que nous avons évoquée à plusieurs reprises. L'auto-organisation implique aussi une limite territoriale, ce qui nous ramène à la ville.

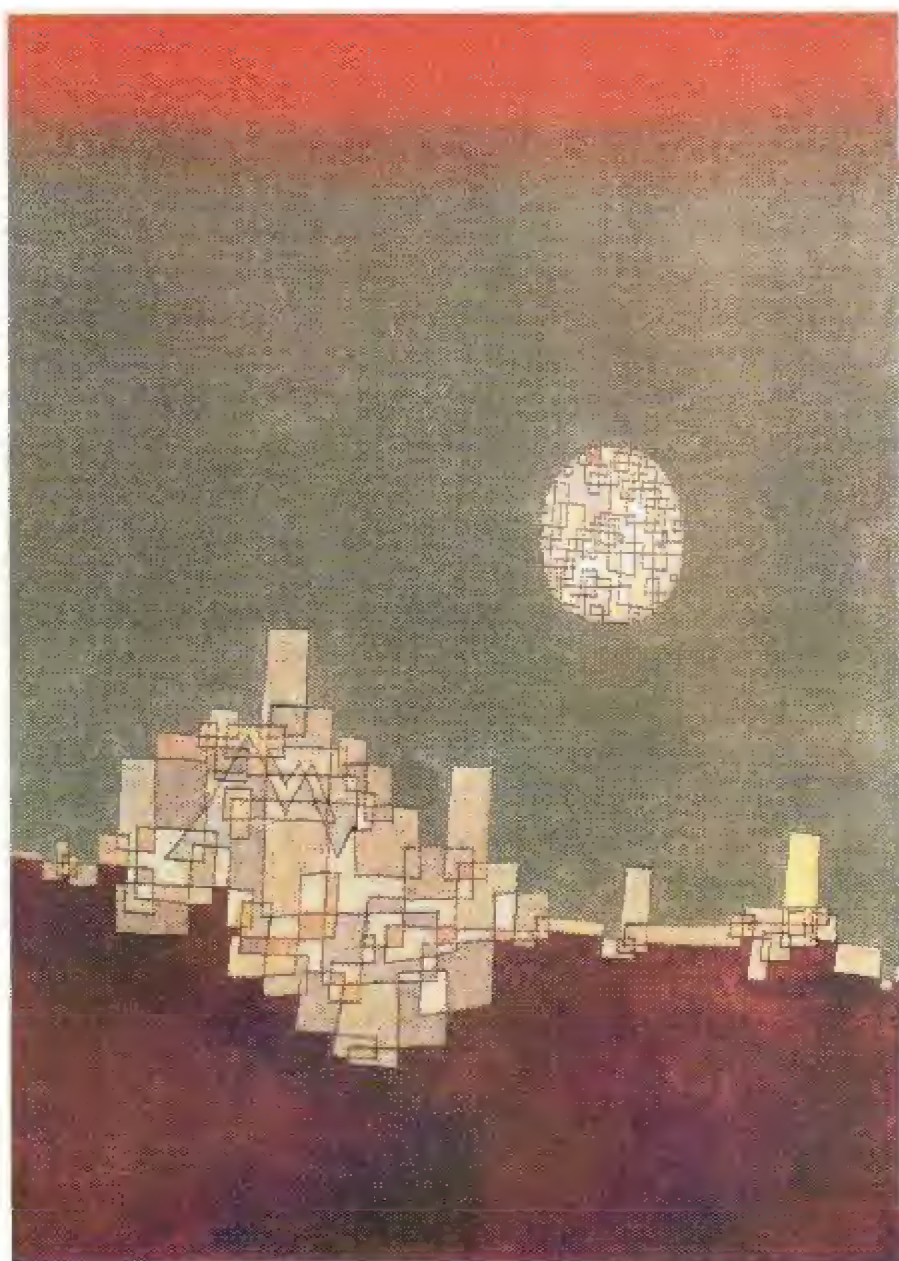
La ville de la nécessité, la ville de l'autonomie

Aujourd'hui, la ville est subvertie en totalité par la sphère de l'hétéronomie, avec, pour corollaire direct, l'exclusion à peu près complète de tout caractère autonome. Or, il me semble que la ville est par excellence un objet dualiste, où les deux sphères pourraient montrer leur complémentarité. Ces deux caractères de la nécessité et de l'autonomie nous étaient apparus au cours de nos analyses des modes de composition, au point que nous nous étions demandés s'il ne s'agissait pas là d'une structure.

Il serait sans doute aisé de définir un espace urbain hétéronome qui prendrait en compte toutes les nécessités fonctionnelles : les réseaux, les dessertes, les liaisons avec la campagne et les autres villes, les réserves foncières pour les développements ultérieurs, bref tout ce

(14) Georges Baraille.
In *Œuvres complètes*.
Tome VIII. Gallimard.
Paris, 1976.

*On peut penser
qu'on verrait éclore
des formes urbaines
jamais vues,
apparaître de nouvelles
unités, de nouvelles
cohérences...*



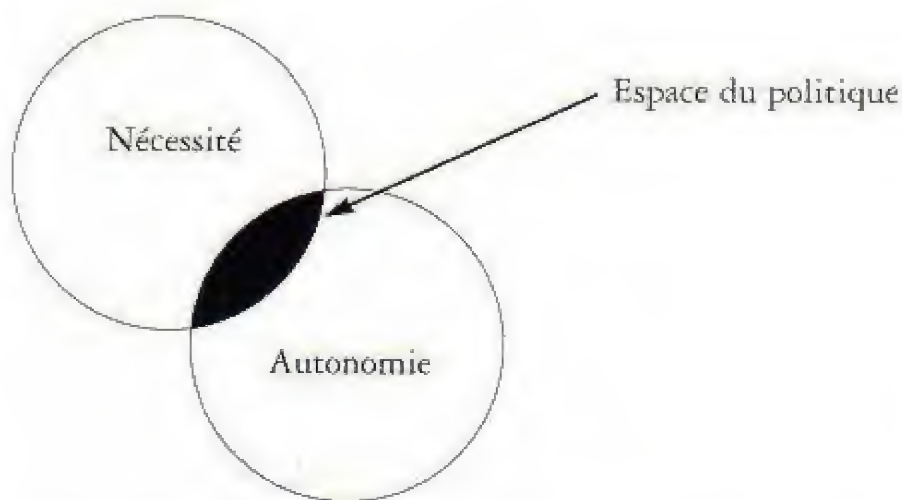
qui convient pour que la ville soit un objet irréfutable et qui garantisse les acquis techniques d'aujourd'hui, en matière de confort, d'hygiène, de sécurité. Cela impliquerait bien évidemment des obligations à respecter, voire des mesures coercitives. Il n'y a rien là de choquant. Le travail de planification et d'aménagement devrait être maintenu, mais il serait circonscrit. Au lieu de planifier le maximum

de choses et d'en faire l'exercice d'un pouvoir, les spécialistes devraient ne conserver que leurs compétences et les appliquer au minimum nécessaire, celui de l'espace public. Ils devraient, au contraire de ce qu'ils font actuellement, travailler à élargir le territoire de l'autonomie.

Car si nous poursuivons cette rêverie, il nous faut voir le second volet. Les fonctions nécessaires étant satisfaites, la plus large place serait donnée à l'espace autonome. C'est alors que les unités d'identité dont nous avons parlé pourraient être prises en charge par les individus et les groupes. Ces quartiers, ces habitats seraient alors des lieux d'investissement personnel. La ville cesserait d'être une machinerie sociale imposée de l'extérieur. Un tel processus ne serait évidemment possible que dans le cadre de transformations sociales plus vastes et après une période de transition délicate. Ce serait là une composition urbaine véritablement nouvelle. Un nouveau mode. Pourquoi ne pas penser que ces nouveaux individus dont nous voyons apparaître aujourd'hui les contours, s'étant eux-mêmes «recomposés» après une longue période historique où les séparations étaient la règle, seraient à leur tour capables de recomposer la ville ? C'est alors que viendraient au premier plan de nouvelles règles pour la création collective et que l'on pourrait voir apparaître des formes urbaines, des cohérences, de nouvelles unités entre les parties et le tout, que l'on verrait apparaître, surtout en pleine clarté, l'impérieuse nécessité sociale de la création artistique.

Notre situation

Le terrain quelque peu utopique que nous venons d'explorer ne doit pas nous dérouter. Les deux sphères de la nécessité et de l'autonomie existent aujourd'hui même. Elles sont évidemment d'importance très inégale. La ville hétéronome est hégémonique, elle s'étend sans cesse. Pour chaque problème, on crée un règlement et une spécialisation supplémentaires, qui ont pour effet de réduire un peu plus les possibilités et les capacités d'initiative de ceux qui simplement utilisent, vivent la ville.]



C'est pourquoi la ville de l'autonomie n'existe qu'à l'état de fragments, comme une virtualité non développée plutôt que d'être une réalité sensible. Même très minoritaire, elle existe cependant comme existe l'espace du politique à sa rencontre avec la ville nécessaire. [Cette limite, cette frontière est présente dans chaque Projet urbain ou architectural.] Elle est quelquefois obscurcie quand s'y mêlent les questions de l'art. Quoi qu'il en soit, ceux à qui incombe la tâche d'intervenir sur la composition de la ville sont placés à cette limite même. Ils en ressentent profondément les contradictions. Il importe par conséquent d'identifier aussi souvent que possible la ligne de partage entre les deux sphères et d'étendre, ne serait-ce que de manière minuscule, la sphère de l'autonomie. Cela me paraît être une condition pour que la question de l'art, elle aussi, progresse.

ELEMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

- Pierre ANSAY - René SCHOONBRODT *"Penser la ville"*,
Choix de textes philosophiques
Ed. AAM - Bruxelles 1989.
- Collectif ARCHITECTURE RURALE
FRANCAISE *"Volumes régionaux"*,
Berger-Levrault, Editeur Paris
1977 à 1986.
- Robert AUZELLE *"Encyclopédie de l'urbanisme"*
Ed. Vincent et Fréal.
Seize fascicules parus
à partir de 1945.
- Edmund N. BACON *"Design of cities"*,
Thames and Hudson.
Ed. Londres 1967.
- Léonardo BENEVOLO *"Aux sources de l'urbanisme
moderne"*,
Horizons de France 1972.

"Histoire de l'architecture moderne"
Quatre volumes.
Dunod Ed. Paris 1978 à 1988.

"Histoire de la Ville"
Ed. Parenthèses 1983.

"La ville dans l'histoire européenne",
Ed. du Seuil. Paris 1992.
- Walter BENJAMIN *"Essais 1 et 2"*, Denoël/Gonthier.
Bibliothèque Médiations.
Paris 1983.

"Charles Baudelaire",
Petite bibliothèque Payot. Paris 1982.

"Paris capitale du XIX^{ème} siècle",
Ed. du Cerf. Paris 1989.
- A. BLUNT *"La théorie des arts en Italie
1450-1600"* Ed. Gallimard.
Paris 1966.

- Daniel BELL *"Les contradictions culturelles du capitalisme".*
Presses Universitaires de France.
Paris 1979.
- Jeremy BENTHAM *"Le panoptique, précédé de l'Œil du pouvoir"* entretien
avec Michel FOUCAULT.
Postface de Michèle PERROT.
Belfond Ed. Paris 1977.
- Philippe BOUDON *"Sur l'espace architectural"*
Ed. Dunod. Paris 1971.
- Françoise BOUDON - André CHASTEL -
Hélène COUZY - Françoise HAMON *"Système de l'architecture urbaine :
le quartier des Halles à Paris".*
C.N.R.S, Paris 1977.
- Allan BRAHAM *"L'architecture des lumières
de Soufflot à Ledoux".*
Berger-Levrault éditeur. Paris 1982.
- Fernand BRAUDEL *"Civilisations matérielle et
capitalisme".* Ed. Armand Colin,
Paris 1979. Trois volumes.
- Rémy BUTLER - Patrice NOISETTE *"De la cité ouvrière au
grand ensemble".*
Ed. Maspéro, Paris 1983.
- Roger CAILLOIS *"Cohérences aventureuses".*
Idées Gallimard. Paris 1976.
- Robert CAMERON et Pierre SALINGER *"Au-dessus de Paris".*
Robert Laffont éditeur. Paris 1985.
- J. CASTEX - J. Ch. DEPAULE -
Ph. PANERAI *"Formes urbaines :
de l'îlot à la barre".* Dunod Ed.
Paris 1980.
- P.L. CERVELLATI - R. SCANNAVINI -
C. DE ANGELIS *"La nouvelle culture urbaine".*
Ed. du Seuil. Paris 1981.

- Pierre DU COLOMBIER *"Les chantiers des cathédrales".*
Ed. Picard. Paris 1973.
- Umberto ECO *"L'œuvre ouverte".*
Seuil collection Points. Paris 1979.
- Friedrich ENGELS *"La situation de la classe laborieuse en Angleterre".*
Ed. Sociales. Paris 1961.
"La question du logement".
Ed. Sociales. Paris 1969.
- Michel FOUCAULT *"Surveiller et punir".*
Gallimard. Bibliothèque des Histoires. Paris 1975.
- Pierre FRANCASTEL *"Peinture et société".*
Audin Ed. Lyon 1952.
"Etudes de sociologie de l'art".
Ed. Denoël-Gonthier. Paris 1974.
"Urbanisme de Paris et de l'Europe 1600-1680".
Ed. Klincksieck. Paris 1969.
"La figure et le lieu".
Ed. Gallimard 1967.
"Naissance d'un espace : mythes et géométrie au Quattrocento"
in Revue d'Esthétique n° 4 - 1951.
"Art et technique".
Ed. de Minuit. Paris 1956.
- Bruno FORTIER et autres *"La politique de l'espace parisien à la fin de l'ancien régime".*
Ed. Corda. Paris 1975.
- Siegfried GIEDION *"Espace Temps Architecture".*
Denoël/Gonthier. Coll. Médiations. Trois volumes. Paris 1980.

- Françoise CHOAY
"L'urbanisme : utopies et réalités",
 Ed. du Seuil. Points.
 Paris 1964 (première édition).
- "La règle et le modèle"*,
 Ed. du Seuil. Paris 1980.
- Collectif (CHOAY et autres)
"Le sens de la ville",
 Ed. Le Seuil 1972.
- Collectif
 Union Générale d'Editions 10/18.
"Babylone n° 1". Hiver 1982/1983.
- Collectif sous la direction de
 Georges DUBY et Armand WALLON
"Histoire de la France rurale",
 Editions du Seuil. Cinq volumes.
 Paris 1975.
- Collectif sous la direction de
 Georges DUBY
"Histoire de la France urbaine",
 Editions du Seuil. Cinq volumes.
 Paris 1980.
- Auguste CHOISY
"Histoire de l'architecture",
 Inter-Livres. Paris 1991.
- M. CORNAERT
"Les compagnonnages",
 Ed. Ouvrières. Paris 1966.
- "Les corporations avant 1789"*,
 Ed. Ouvrières. Paris 1968.
- Hubert DAMISCH
"L'origine de la perspective"
 in *Macula* n° 5/6.
- Maurice DOBB
*"Etudes sur le développement
 du capitalisme"*,
 Ed. Maspéro. Paris 1971.
- Georges DUBY
"Guerriers et Paysans",
 Ed. Gallimard. Paris 1974.
- "Le temps des cathédrales"*,
 Ed. Gallimard. Paris 1976.

- Jean GIMPEL
"La révolution industrielle du Moyen-Âge". Ed. du Seuil. Points Histoire. Paris 1975.
"Les bâtisseurs de cathédrales."
 Ed. du Seuil. Paris 1980.
- Lucien GOLDMANN
"La création culturelle dans la société moderne".
 Ed. Denoël/Gonthier.
 Coll. Médiations, Paris 1971.
"Sciences humaines et philosophie",
 Ed. Denoël/Gonthier.
 Coll. Médiations. Paris 1973.
- André GORZ
"Critique de la division du travail".
 Ed. du Seuil. Coll. Politique.
 Paris 1973. Textes choisis.
"Adieux au prolétariat",
 Ed. Galilée. Paris 1980.
- Julien GRACQ
"La forme d'une ville".
 José Corti éditeur, Paris 1985.
- Georges GROMORT
"Essai sur la théorie de l'architecture",
 Vincent et Fréal Ed. Paris 1946.
 Réédition Massin, Sans date.
"L'art des jardins".
 Vincent et Fréal Ed.
 Réédition Massin. Sans date.
"Lettres à Nicias".
 Vincent et Fréal Ed. Paris 1951.
- Walter GROPIUS
"Apollon dans la démocratie".
 Ed. de la Connaissance.
 Bruxelles 1969.
- Roger H. GUERRAND
"Les origines du logement social en France". Ed. Ouvrières.
 Paris 1966.

- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL *"Esthétique"*, Ed. Flammarion, Coll. Champs, Paris 1979.
(Traduction V. JANKELEVITCH).
- Martin HEIDEGGER *"Essais et conférences"*, Ed. Gallimard, Coll. Les Essais, Paris 1978.
- HISTOIRE GENERALE DU TRAVAIL : *Tomes 1, 2, 3.*
hommes et techniques Nouvelle Librairie de France, Paris 1997 (réédition).
- Emil KAUFMANN *"De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome"*, Ed. L'Equerre, Paris 1981.
"Trois architectes révolutionnaires", Ed. de la S.A.D.G., PARIS 1978.
- Anatole KOPP *"Ville et Révolution"*, Editions Anthropos, Paris 1967.
- Robert KRIER *"L'espace de la ville"*, Ed. Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1980.
- Henri LABORIT *"L'homme et la ville"*, Flammarion, Paris 1971.
- Marc LE BOT *"Peinture et machinisme"*, Ed. Klincksieck, Paris 1973.
- LE CORBUSIER *"La Charte d'Athènes"*, Ed. de Minuit, Paris 1957.
"Les trois établissements humains", Ed. Denoël, Paris 1945.
"Manière de penser l'urbanisme", Denoël/Gonthier, Coll. Médiations, Paris 1977.

*"Quand les cathédrales
étaient blanches",*
Denoël/Gonthier.
Coll. Médiations, Paris 1977.
*"Entretiens avec les étudiants
des écoles d'architecture".*
Ed. de Minuit, Paris 1957.

Raymond LEDRUT

"Sociologie urbaine".
Presses universitaires de France.
Paris 1968.
"La révolution cachée".
Ed. Castermann, Paris 1979.
*"L'espace en question au le nouveau
monde urbain".*
Ed. Anthropos, Paris 1976.

Henri LEFEBVRE

"La révolution urbaine".
Ed. Gallimard, Coll. Idées.
Paris 1970.
"La production de l'espace".
Ed. Anthropos, Paris 1974.

LEFEVRE - RAYMOND - HAUMONT

"L'habitat pavillonnaire".
C.R.U. Paris 1971.

Jacques LE GOFF

*"Pour un autre Moyen-Âge. Temps,
travail et culture en Occident".*
Gallimard, Bibliothèque
des histoires, Paris 1977.

Gilles LIPOVETSKY

*"L'ère du vide. Essais sur
l'individualisme contemporain".*
Gallimard Coll. Les Essais.
Paris 1983.

Georg LUKACS

"Philosophie de l'Art"
(1912-1914), Klincksieck Ed.
Paris 1981.

Jean-François LYOTARD

"La condition postmoderne".
Les Editions de Minuit. Paris 1983.

Herbert MARCUSE

"La dimension esthétique".
Ed. du Seuil. Paris 1979.

Karl MARX

"Œuvres".
Editions de Maximilien Rubel.
Gallimard collection
La Pléiade. Economie I. Paris 1965,
Economie II. Paris 1965
(spécialement : principes d'une
critique, textes de 1857-1858).
Philosophie. Paris 1982.

Lewis MUMFORD

"La cité à travers l'histoire".
Ed. du Seuil. Paris 1964.

Erwin PANOFSKY

"Essais d'iconologie".
Ed. Gallimard. 1967.
*"La perspective comme forme
symbolique".* Ed. de Minuit.
Coll. Le sens commun. Paris 1976.
*"Architecture gothique et pensée
scolastique".* Ed. de Minuit.
Coll. Le sens commun. Paris 1967.
"L'œuvre d'art et ses significations".
Ed. Gallimard. Paris 1969.

Henri PIRENNE

*"Histoire économique et sociale
du Moyen-Age".*
P.U.F. Paris 1969.
"Les villes du Moyen-Age".
P.U.F. Paris 1971.

Georges PLEKHANOV

"L'art et la vie sociale".
Ed. sociales. Paris 1953.

Paolo PORTOGHESI

"Au-delà de l'architecture moderne".
Ed. L'Esquerre. Paris 1981.

- Edmond PRETECEILLE
"La production des grands ensembles".
 Ed. Mouton. Paris 1973.
- Ilya PRIGOGINE -
 Isabelle STENGERS
"La nouvelle alliance".
 Gallimard Folio Essais. Paris 1986.
- Christian NORBERG -
 SCHULZ
"La signification dans l'architecture occidentale".
 Ed. Mardaga. Bruxelles 1977.
- Jean-Pierre RIOUX
"La révolution industrielle 1780-1880".
 Ed. du Seuil. Points.
 Paris 1971.
- Marcel RONCAYOLO -
 Thierry PAQUOT
"Villes et civilisation urbaine XVIII^{ème} - XX^{ème} siècles".
 Larousse. Paris 1992.
- Aldo ROSSI
"L'architecture de la ville".
 Ed. L'Equerre. Paris 1981.
- Joseph RYKWERT
"La maison d'Adam au paradis".
 Ed. du Seuil. Paris 1976.
- Boris de SCHLOEZER
"Introduction à Jean-Sébastien Bach". Ed. Gallimard.
 Coll. Idées. Paris 1979.
- André SCOBELTZINE
"L'art féodal et son enjeu social".
 Ed. Gallimard. Bibliothèque des idées. Paris 1973.
- Camillo SITTE
"L'art de bâtir les villes".
 L'Equerre Ed. Paris 1980.
- Pierre SOUIRY
"La dynamique du capitalisme au XX^{ème} siècle".
 Payot Ed. Paris 1983.

Manfredo TAFURI

"Théories et histoire de l'architecture",
Editions S.A.D.G. Paris 1976.

"Projet et utopie".
Ed. Dunod. Paris 1979.

Eugène VIOLLET LE DUC

"Entretiens sur l'architecture".
Ed. Mardaga. Liège 1978.

Max WEBER

"La ville - Aubier - champ urbain",
Paris 1982.

Heinrich WÖLFFLIN

*"Principes fondamentaux
de l'histoire de l'art".*
Gérard Monfort Ed. 1984.

"Réflexions sur l'histoire de l'art".
Klincksieck Ed. Paris 1982.

Bruno ZEVI

"Apprendre à voir l'architecture".
Ed. de Minuit. Paris 1979.

TABLE
DES MATIERES

	Pages
VILLE ET DEVELOPPEMENT HISTORIQUE	15
Ville et développement historique	19
Ville et mode de production	23
La ville du mode de production	23
Le mode de production de la ville	25
Les rapports ville-campagne	26
DIVISION TECHNIQUE ET DIVISION SOCIALE DE L'ESPACE	31
La ville est-elle un objet ?	34
La ville est-elle un sujet ?	36
La ville est un rapport	38
Emergence de la composition urbaine	39
Notion de cohérence	40
Notion d'échelle	42
Qu'est-ce qu'une forme composée ?	43
UNE QUESTION DE METHODE	45
L'académisme	46
La théorie du reflet	49
Distinction entre mode et forme	51
Statut de ce concept	53
Mode de composition, structures et types	55
Définition	56
Quelques exemples	58
LE MODE PRINCIER	59
Composition du pouvoir	60
Ordre et ordonnancement	68
Sur ce rapport de composition	73
Exposition du pouvoir	75
Actualité de ce mode	78
LE MODE TRADITIONNEL	81
Caractère des villes anciennes	82
Le rapport de composition	84
Développement historique	85
Les métiers et les corporations	90
Les déterminants culturels	95
Fonctionnement du mode des métiers	96
Quelques caractéristiques de ce mode	102

LE MODE LIBERAL	105
Modification du travail	107
Effets urbains	109
Sur le rapport de composition	112
Deux remarques	113
La question foncière	114
Du côté de la division du travail	118
La question culturelle	120
Evolution de ce mode de composition	120
Fonctionnement de ce mode	122
Effets de ce mode	123
Actualité de ce mode	124
LE MODE REGLEMENTAIRE	127
Complémentarité des deux modes	128
Petit historique de la réglementation urbaine :	129
- la réglementation des bâtiments	130
- la réglementation des sols	131
- la réglementation des contenus	133
Caractère particulier de l'État libéral	138
L'emprise du règlement sur la ville	139
Sur le rapport de composition	140
Les moyens d'action	141
Sur la bureaucratie	143
Effets de ce mode	144
Les effets sociaux	146
La signification urbaine	146
Actualité de ce mode	147
COEXISTENCE ET COMBINAISON DES MODES DE COMPOSITION	149
Retour sur la méthode	153
Juxtaposition des modes de composition	154
Superposition des modes	156
Combinaison des modes de composition	158
Combinaison généalogique	158
Fonctionnement pratique de cette combinaison	161
Les marges	163
Intelligibilité de la ville	163
Aujourd'hui	164

DE LA COMPOSITION DES FORMES - I	167
La composition	169
Lois d'assemblage des formes urbaines	171
Le contraste	171
La symétrie	176
L'équilibre	180
La proportion	181
L'échelle	185
La matière	187
Le caractère	189
Les invariants de la composition urbaine	191
DE LA COMPOSITION DES FORMES - II	193
L'unité	194
L'harmonie	195
Regard sur la composition musicale	197
Affinités de la musique et de l'architecture	198
Du côté de la peinture	200
Retour à l'architecture	205
L'artiste et les œuvres	207
La signification des formes urbaines	212
L'autonomie seconde	214
Difficultés et limites de la composition urbaine	215
MATERIAUX POUR UN NOUVEAU MODE DE COMPOSITION	217
Caractère du développement capitaliste	218
Effets urbains	224
L'espace moderne	225
Une perspective dualiste	229
La ville de la nécessité, la ville de l'autonomie	231
Notre situation	233
BIBLIOGRAPHIE	235
TABLES DES MATIERES	247
TABLES DES ILLUSTRATIONS	251

TABLE
DES ILLUSTRATIONS

Tous les dessins illustrant ce livre ont été exécutés par Frédéric Bonnet, architecte, pour les dessins à main levée et par Malene Kristensen, architecte, pour les dessins à la règle, d'après des documents déjà publiés, dont la source est mentionnée ci-dessous ou des photographies personnelles ou des cartes postales. Il s'agit donc d'un corpus de dessins originaux et l'unité graphique qui en résulte est leur œuvre. Les onze photographies ouvrant les chapitres sont de l'auteur. La maquette de cet ouvrage a été réalisée par Hubert Prévosteau.

	Pages
- Paris vers l'est, de Saint-Gervais à Ménilmontant. Janvier 1998.	15
- Urbino, vue aérienne.	22
- La rue Royale et son quartier en 1763 - Bibliothèque nationale, in Hillairet, Dictionnaire des rues de Paris. - Editions de minuit-Paris	22
- Senlis, cadastre de 1811 in Robert Auzelle. - Documents d'urbanisme - Vincent, Fréal et Cie Editeurs - Paris.	24
- Riom, plan cadastral, in Gabriel Fournier - Châteaux, villages et villes d'Auvergne au XV ^e siècle, d'après l'Armorial de Guillaume Revel - Droz, Genève.	24
- Le quartier Bièvre à Paris depuis Notre Dame. - Janvier 1998.	31
- Plan parcellaire dans le 11 ^e arrondissement de Paris. - Document Paris-Projet.	35
- Lotissement de l'Hôtel de Condé à Paris - Document Métropolis.	39
- Bâle. Transformation d'une zone de faubourgs in Aldo Rossi. - L'architecture de la ville. - Edition l'Equerre. - Paris 1981.	40
- Monastère d'Irantzu, Navarre 1991.	45
- Claude Nicolas Ledoux. Projet pour un retour de chasse in Emil Kauffmann ; de Ledoux à Le Corbusier. Edition l'Equerre. - Paris 1981.	47
- Projets pour le concours du Grand Prix de Rome, en 1870, un conservatoire, en 1882, Palais du Conseil d'Etat - in Georges Gromort - Essai sur la théorie de l'Architecture - Vincent, Fréal et Cie Editeurs. - Paris 1946.	48
- Chambord. 1983.	59
- L'Ecole Militaire vue de la Tour Eiffel.	61
- Libéral Bruant. Hôtel des Invalides à Paris - Document Paris-Projet.	62
- Place Vendôme à Paris, in Robert Auzelle, op. cité.	63


- Façade de l'Institut de France par Le Vau, in La coupole de l'Institut. - Ed. Vincent, Fréal et Cie, Paris 1962.	66 et 67
- Ordonnances admettant une commune mesure, in Georges Gromort, op. cité.	68
- Projet de Peyre le Jeune pour Versailles, in Georges Gromort, op. cité.	68
- Composition sur deux axes. Versailles, in Georges Gromort, op. cité.	69
- L'ordonnance de Versailles, in Georges Gromort, op. cité.	70 et 71
- Le Carrousel de 1612, place des Vosges. - Bibliothèque Nationale in Hillairet, op. cité.	72
- La place Vendôme en 1699. - Bibliothèque Nationale, in Hillairet, op. cité.	76 et 77
- La place de l'Odéon et son théâtre avant 1818. - Bibliothèque Nationale in Hillairet, op. cité.	78
- Maisons à Lübeck. 1972.	81
- Village andalou.	85
- Lübeck - vue aérienne.	86
- Lübeck - Frontispice.	86
- Saumur - La ville et le château. Document revue Architectes.	87
- Façades de maisons à Bologne. - Document Paris-Projet.	88
- Châtillon-sur-Saône. Relevés des façades côté sud de la place et rue de l'Eglise. - Document Monuments Historiques.	88
- Monton, plan cadastral in Gabriel Fournier, op. cité.	89
- Eguisheim, vue aérienne, in Robert Auzelle, op. cité.	89
- Tournus, vue aérienne.	90
- Tournus - Façade de l'abbatiale Saint-Philibert.	91
- Pharmacie, place de l'Apport à Dinan.	90
- Maison rue de l'Apport à Dinan. Documents Monuments Historiques.	93
- Rouen, relevé des façades sur quelques rues du quartier Eau-de-Robec. - Document Cahiers de l'I.A.U.R.P (numéro sur le Vaudreuil).	94 et 95
- Sienne, vue aérienne de la place Del Campo.	100
- Urbino, plan du pavage des rues. Document Paris-Projet.	101
- Le front de Seine depuis la tour Eiffel. 1998.	105
- Plan de Lens - Document Architecture, Mouvement, Continuité.	109

- Paris, plan des grands travaux haussmanniens, in Léonardo Bénévolo ; Aux sources de l'urbanisme moderne. - Horizons de France, éditeur.	110
- Le haut de la rue Champlain dans le 20 ^e arrondissement de Paris sous Haussmann. - Document Monuments Historiques.	111
- Les usines Citroën à Paris 15 ^e .	117
- Le quartier du bassin de la Villette. Constructions récentes depuis 1954. - Document Paris-Projet.	122
- Le Paris d'Henri Calot. La rue Saint-Ferdinand. 1981.	127
- La rue de Rivoli au temps de Napoléon 1 ^{er} . - Document Paris-Projet.	128
- La rue de Rivoli en 1887. - Document Paris-Projet.	129
- Immeuble 16, rue de Navarin, Adolphe Lance architecte. - Document Monuments Historiques.	131
- La rotonde prévue en 1893, à l'angle du boulevard Haussmann et du boulevard des Italiens - Bibliothèque Nationale, in Hillairer op. cité.	132
- Le quartier des Ternes à Paris 17 ^e .	134
- Cité ouvrière dans l'Est de la France - Photo Alain Perceval.	135
- Fragment d'un plan d'écrage courant d'une H.L.M à Clamart.	136
- Vue aérienne d'un grand ensemble ordinaire.	137
- Le quartier Montparnasse à Paris en 1972.	149
- Le château et la ville de Richelieu, Indre et Loire.	155
- Le Palais et le jardin du Luxembourg au début du XVIII ^e siècle. - Document Monuments Historiques.	156
- L'autoroute A86 et ses abords dans le nord du département des Hauts-de-Seine. - Document Urbanisme.	159
- La casa de Pilatos à Séville, 1992.	167
- Façade de Bramante pour Saint-Pierre de Rome (d'après Letarouilly), in Georges Gromort, op. cité.	170
- Palladio, villa la Rotonda, à Vicence (1560).	170
- Plan de la place del campo à Sienne, in Robert Auzelle, op. cité.	172
- Jardin du Palais Royal à Paris, in Robert Auzelle, op. cité.	173
- Elévation du Palais des Doges à Venise, in Georges Gromort, op. cité.	175
- Palais Strozzi à Florence, in Georges Gromort, op. cité.	175

- Tracés régulateurs pour la façade d'une villa à Garches par Le Corbusier, in Œuvres complètes, édition Gisberger, les Editions d'Architecture Zurich.	175
- Villa Cook à Boulogne de Le Corbusier, op. cité.	176
- Villa Savoye à Poissy de Le Corbusier, op. cité.	177
- Le Trocadéro vu de la Tour Eiffel.	178
- Vue aérienne de la basilique Saint-Pierre à Rome.	179
- Plan du Capitole de Chandigarh par Le Corbusier, op. cité.	180
- Plan du centre de Florence, in Georges Gromort, op. cité.	180
- Vue de Delft de Vermeer (vers 1660).	182
- La ruelle de Vermeer.	182
- Proportion du motif de Palladio pour la basilique de Vicence, in Georges Gromort, op. cité.	183
- La chapelle des Pazzi à Florence par Brunelleschi.	185
- L'abbaye du Thoronet, galerie Est du cloître (1160 - 1175).	187
- Pilotis de l'unité d'habitation à Nantes par Le Corbusier, op. cité.	188
- Venise 1990.	193
- Piet Mondrian - Composition, 1913.	201
- Georges Seurat - Un dimanche d'été à la grande Jatte, 1884.	203
- Michel-Ange - Madone avec l'Enfant Jésus. Florence, Casa Buonarroti.	208
- Vue aérienne de Venise.	210 et 211
- Vicence, ville de Palladio.	212
- La chapelle de Ronchamp de Le Corbusier. 1959.	217
- Lieu d'élection de Paul Klee.	232

Crédits photographiques

- p 182b J. Vermeer, *Vue de Delft*, 1660-1661. La Haye, Royal Cabinet of Painting Mauritshuis.
- p 187b J. Vermeer, *Une rue de Delft*, 1657-1658. Amsterdam, Rijksmuseum.
- p 188 Le Corbusier, *Pilotis de Rezé*, 1952-1953. © Adagp, Paris, 1998.
- p 201 P. Mondrian, *Composition*, 1913. Amsterdam, Rijksmuseum Kröller-Müller-Öttelo.
- p 203 G. Seurat, *Un dimanche d'été à la Grande Jatte*, 1884. Chicago Art Institut.
- p 208 Michel-Ange, *Madone avec l'enfant Jésus*, Florence, Casa Buonarroti.
- p 232 P. Klee, *Lieu d'éllection*, 1927. Munich, coll. privée. © Adagp, Paris, 1998.



Docteur ès-lettres, Pierre Riboulet est architecte et urbaniste. Par son enseignement, ses articles et publications, il poursuit une réflexion théorique sur la ville et l'architecture. Son œuvre construite comprend principalement des bâtiments publics. On lui doit notamment l'hôpital Robert-Debré à Paris, le bâtiment pour la chirurgie de la tête à la Salpêtrière, la bibliothèque de l'université Paris 8 à Saint-Denis, la bibliothèque multi-médias de Limoges. Ses projets actuels portent sur la maternité de l'hôpital Purpan et la bibliothèque du Mirail à Toulouse, sur le lycée Le Corbusier à Aubervilliers et la faculté des sciences économiques de Paris 12 à Créteil. Parmi ses études urbaines, on peut citer celles de la Plaine Saint-Denis, de la presqu'île portuaire de Caen, de la zone d'Euroméditerranée à Marseille.

Pierre Riboulet est grand prix national d'architecture. Son ouvrage «Naissance d'un hôpital» a fait l'objet de deux éditions, à la librairie Plon (collection dirigée par Alain Veinstein) et aux éditions de l'Imprimeur. Un recueil de ses dessins a été publié par Jean-François Pousse, aux éditions de l'Épure.



9 782859 782931

ISBN 2-85978-293-1